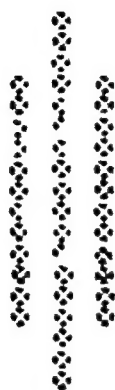


धर्मवीर भारती का उपन्यास साहित्य



कैलाश जोशी
प्रवक्ता-हिन्दी
राजकीय महाविद्यालय,
प्रतापगढ़ (राजस्थान)



चिन्माय प्रकाशन

प्रकाशक

चिन्मय प्रकाशन

चौडारास्ता,

जयपुर-3



सन् १९७३-७४



मूल्य

१० रुपये



मुद्रक :

दी यूनाइटेड प्रिंटर्स

राधा दामोदर की गली,

चौडा रास्ता, जयपुर-३

प्राक्कथन

श्री कैलाश जोशी ने इस पुस्तक में आधुनिक हिन्दी उपन्यासकार धर्मवीर भारती के उपन्यासों का विस्तृत अध्ययन प्रस्तुत किया है। उपन्यास-कला के अधुनातन मान-दंडों और मनोवैज्ञानिक तथा सामाजिक परिवेश के परिप्रेक्ष्य में श्री जोशी ने अपने इस अध्ययन में भारती के उपन्यासों का मौलिक विवेचन उपस्थित किया है। धर्मवीर भारती के उपन्यास-साहित्य पर इसके पूर्व इतने विस्तार से सभवतः हिन्दी में पहले नहीं लिखा गया है। श्री जोशी ने एक अछूते विषय पर अपनी मौलिक दृष्टि से विवेचन प्रस्तुत कर प्रशंसनीय कार्य किया है। मुझे विश्वास है कि इस कृति का हिन्दी के ज्ञाता सुवीजन यथोचित स्वागत एवं मूल्यांकन करेंगे।

प्रकाश आतुर
व्याख्याता हिन्दी विभाग,
उदयपुर विश्वविद्यालय,
उदयपुर

लेखक की ओर से

धर्मवीर भारती हिन्दी जगत के जाने-माने कथाकार हैं। अभी उन्होंने अपनी लेखनी को विराम नहीं दिया है, अतः अन्तिम रूप से उनके कृतित्व पर कुछ कह पाना संभव नहीं है। वस्तुतः समकालीन और जीवित लेखक के सम्बन्ध में कुछ लिखना इसलिए कठिन होता है कि उसकी भाव या विचार-धारा अनागत भविष्य में ऐसे मोड़ भी ले लेती है जिनकी पूर्व-कल्पना तक संभव नहीं होती। पर इसका यह आशय नहीं कि कवियों या लेखकों के जीवन-काल में उनके कृतित्व का अध्ययन एवं मूल्यांकन किया ही नहीं जाय। लेखक जो कुछ लिख लेता है उसे फिर अ-लिखा तो किया ही नहीं जा सकता। अतः उसके द्वारा रचित-सर्जित साहित्य का मूल्यांकन किसी भी प्रकार अनपेक्षित नहीं माना जा सकता। यदि आगे चलकर उसके कृतित्व में विकास की कुछ नवीन दिशाओं का उद्घाटन होता है तो उसके समग्र कृतित्व का पुनर्मूल्यांकन भी किया जा सकता है। अतः जब मैंने अपने अध्ययन-अन्वेषण के लिए धर्मवीर के उपन्यासों को चुना तो मेरे मन में किसी प्रकार की दुविधा या संकोच का भाव नहीं था।

भारती के साहित्य का मैं नियमित पाठक रहा हूँ विशेषकर कथा साहित्य का। चाहता तो उनकी कहानियों के अध्ययन को भी प्रस्तुत पुस्तक में समाविष्ट कर सकता था पर उसके अनावश्यक विस्तार और कलेवर-वृद्धि की आशंका ने मुझे ऐसा करने से रोक दिया और मैंने उनके उपन्यास-साहित्य तक ही अपने को सीमित रखा। यह सत्य है कि भारती के उपन्यासों को लेकर हिन्दी में अभी बहुत कम लिखा गया है। इस दृष्टि से मेरे अध्ययन का विषय नितान्त मौलिक और अछूता रहा है। इसके अतिरिक्त आलोचना की पिटी-पिटाई और परम्परायुक्त पगडण्डियों से हट कर यहाँ नव-विकसित आलोचना-पद्धति पर भारती के उपन्यासों का विवेचन उपस्थित किया गया है।

प्रथम अध्याय में धर्मवीर भारती के व्यक्तित्व एवं साहित्य का परिचय उपस्थित किया गया है। द्वितीय अध्याय में प्रेमचन्दोत्तर उपन्यास की विकास-यात्रा का संक्षिप्त कथन करते हुए उपन्यास क्षेत्र के उन प्रयोगों पर पूर्ण प्रकाश डाला गया है जो अधुनातन कृतियों में परिलक्षित होते हैं। तृतीय अध्याय में भारती के दोनों

उपन्यासों 'गुनाहों का देवता' एवं 'सूरज का सातवाँ घोड़ा' का हर दृष्टि से विस्तृत परिचय दिया गया है तथा 'ग्यारह सपनों का देश' (जिसमें भारती के अतिरिक्त नौ अन्य लेखनियों का योगदान है) का भी संक्षिप्त परिचय दिया गया है । चतुर्थ अध्याय में भारती के दोनों उपन्यासों पर गंभीर आलोचनात्मक दृष्टि डालते हुए पात्र-सृष्टि, प्रेम और सेक्स, आदर्श और यथार्थ, भाषा और शिल्प, समस्या-आकलन, विचार-तत्त्व, स्वच्छन्दतावाद और मनोवैज्ञानिकता की दृष्टि से विचार करते हुए निष्कर्ष प्रतिष्ठित किये गये हैं । अभी तक हिन्दी में भारती के उपन्यासों का इतना विशद एवं व्यापक विवेचन नहीं हुआ है । विद्वज्जन ही निर्णय कर सकेंगे कि यहाँ स्थापित नवीन तथ्य कहा तक युक्तियुक्त हैं । पंचम तथा अन्तिम अध्याय में भारती के उपन्यास-साहित्य का एक मूल्यांकन प्रस्तुत किया गया है और हिन्दी के आधुनिक उपन्यासों में उनका महत्व एवं स्थान निर्धारित करने की चेष्टा भी की गई है ।

आदरणीय प्रो० प्रकाश आतुर का श्रद्धापूर्ण अभिवदन करना मैं अपना कर्त्तव्य समझता हूँ, जिन्होंने समय समय पर विद्वत्तापूर्ण निर्देश देकर पुस्तक को यह रूप देने में मेरी सहायता की है ।

कलाश जोशी

अनुक्रम

अध्याय—१

धर्मवीर भारती एक परिचय	१
------------------------	---

अध्याय—२

प्रेमचन्दोत्तर उपन्यास कथाशिल्प एवं नवीन दिशा	४
---	---

अध्याय—३

भारती के उपन्यासों का संक्षिप्त परिचय	१४
—गुनाहो का देवता	
—सूरज का सातवा घोड़ा	
—ग्यारह सपनों का देश (सयुक्त लेखन)	

अध्याय—४

भारती के उपन्यासों का आलोचनात्मक अध्ययन	२८
—प्रमुख पात्र	
—आदर्श एवं यथार्थ	
—भाषा एवं शिल्प	
—मनोविज्ञान	
—समस्याओं का आकलन	
—विचार तत्व	
—स्वच्छन्दतावाद का आग्रह	
—प्रेम और यौन भावना	

अध्याय—५

भारती के उपन्यास : एक मूल्यांकन	७७
---------------------------------	----

परिशिष्ट—

(I) भारती के उपन्यासों में स्वप्न-मनोविज्ञान	८२
(II) राधा का स्वरूप : रंग धर्मवीर भारती के	९२
(III) सदभ-ग्रन्थ	१००

और चाहे स्वयं सबको मुक्ति देना वह न जाने किन्तु जिनको माजता है उन्हें यह सीख देता है कि सबको मुक्त रखे । 'शेखर' ने अपने अनुभव से जाना है कि अहता, भय और सैक्स ये तीन महती प्रेरणाएँ हैं जो मानव के जीवन को परिचालित करती हैं । मानव इन्हे पैतृक रूप से जन्म के साथ ही पाता है, बाद की परिस्थिति या व्यवहार से नहीं । इन मूलभूत प्रश्नों को 'शेखर' अपने जीवन की घटनाओं से प्रत्यक्ष करता है और इन प्रश्नों से सबद्ध प्रश्न और उपकरण उसकी सत्यान्वेषी दृष्टि और प्रबुद्ध संवेदना को झकझोरते हुए गुजरते चलते हैं, यह जीवन चलता रहता है । ईश्वर मनुष्य के स्वतन्त्र चिन्तन और विकास के लिए बहुत बड़ा प्रश्न बना हुआ है । मनुष्य परम्परा से ईश्वर के अस्तित्व को ओढ़ता आया है । 'शेखर' को वचन से ही इस कही न दिखने वाली हर जगह टांग अडाने वाली सत्ता के प्रति संदेह है । वह बार-बार उसका अस्तित्व देखना चाहता है परन्तु वह अनुभव से सीखता है कि सारे कार्य ईश्वर के बिना होते चल रहे हैं और झूठमूठ में यह कल्पित शक्ति हमें आतंकित किये है । 'शेखर' जीने की प्रक्रिया में तमाम प्रश्नों से जूझता है । उन प्रश्नों का उत्तर वह फार्मूले से नहीं, अपने अनुभवों और अन्वेषों से पाना चाहता है, इसीलिए वह फार्मूलेवादी लोगों के साथ खप नहीं पाता ।

'अज्ञेय' ही का एक और उपन्यास अपना अलग व्यक्तित्व लेकर प्रकट हुआ—'नदी के द्वीप' जिसका असंपृक्त क्षण जीवन का छोटा सा खण्ड रूप था ।

वास्तव में 'अज्ञेय' का यह नवीन प्रयोग एक टेकनीक का प्रयोग था जिसमें उन्हें आशातीत सफलता प्राप्त हुई । इस उपन्यास का एकाग्र चिन्तन सामाजिक संघर्ष से विल्कुल दूर था और उसने शरण ले ली थी कि एक निर्लिप्त जीवनेच्छुक साधक की भाँति यमुना की कछारों में, कुदसिया बाग में, सात ताल के तट पर कश्मीर की नीरवता में । 'अज्ञेय' का ही एक अन्य उपन्यास 'अपने अपने 'अजनबी' मृत्यु की कल्पना पर लिखा गया सुन्दर उपन्यास है ।

इसके बाद 'रेणु' का उपन्यास 'परती परिकथा' सामने आया । यह एक आचलिक उपन्यास था । 'परती परिकथा' वध्या घरती के परिप्रेक्ष्य में कुछ पात्रों के जीवन-चरित्रों का एलवम हो सकता है पर उसके चित्र इतने यथार्थ रूप से उभरे हुए सुख हैं कि उसके समक्ष 'बूढ़ और समुद्र' के पात्र सकुचित हृदय के मध्यम चरित्र बन कर रह जाते हैं । 'परती परिकथा' एक स्वतन्त्र और मौलिक उपन्यास है जो स्वयं समीक्षात्मक मानदण्डों और औपन्यासिक तत्त्वों में एक नवीन परिवर्तन लाता है ।

द्विवेदी द्वारा रचित 'बाणभट्ट की आत्मकथा' भी इसी प्रसंग की एक रचना है । 'बाणभट्ट की आत्मकथा' इस कारण असाधारण रचना है कि उसमें साधारण तत्त्व होते हुए भी असाधारण कुछ भी नहीं है ।

इलाचन्द्र जोशी के उपन्यास हमारे सामने अन्तश्चेतनावादी यथार्थ का प्रस्तुत करते हैं। वर्जनाओं का जितना सुन्दर और मार्मिक चित्रण इलाचन्द्र जोशी के पात्र प्रस्तुत करते हैं उतना हिन्दी के अन्य उपन्यासों के नहीं। इनके पात्र फायद की कोटी के चिन्तक हैं, इनके पात्रों उपन्यासों के नायक वासनाओं के शिकार बनकर समाज के भीतर क्षोभ भर देते हैं। 'सन्यासी' का नदकिशोर, 'पदों की रानी' का महीप, 'लज्जा' के लज्जा और रज्जू सभी दमित वासनाओं की ओजमयी प्रेरणा लेकर जीवन में अशान्त भटकते हैं और इनके माध्यम से समाज पर पड़ा सफेदी का आवरण अपने आप हटकर छिन्न-भिन्न हो जाता है।

इसके उपरान्त हमें कुछ विशिष्ट प्रयोग भी देखने को मिलते हैं। 'ग्यारह सपनों का देश' दस लेखकों द्वारा रचित समन्वित उपन्यास है जो सचमुच सपना बन कर रह गया है, उपन्यास नहीं बन पाया है। इसी प्रसंग में समन्वित रूप से लिखा गया एक अन्य उपन्यास 'एक इंच मुस्कान' जो राजेन्द्र यादव और मन्मू भण्डारी का संयुक्त लेखन है, सफल कहा जा सकता है।

इसके बाद एक विशिष्ट उपन्यास हमारे सामने आता है धर्मवीर भारती का 'सूरज का सातवा घोंडा'। टेक्नीक की दृष्टि से इसे विशिष्ट उपन्यास माना जा सकता है। इसमें 'मार्णिक' प्रेम के लिए प्रेम नहीं करते। वे प्रेम के माध्यम से स्वयं को पहचानते हैं। 'मार्णिक' ने तीन लड़कियों से प्रेम किया है और वे प्रेम के माध्यम से इन्हें पहचानने की कोशिश करते हैं। 'मार्णिक' जीवन के बिखराव में से कुछ ऐसी समस्याएँ चुनते हैं जिनसे हमारी वास्तविक स्थिति का भान होता है। 'मार्णिक' के इस प्रेम में वास्तविकता का दर्द है—प्रेम, यह एक शब्द पूरे समाज की नग्नता को मूर्त करने में समर्थ है। यहाँ आकर प्रेम अपनी पारिभाषिक स्थितियों को छोड़कर अपना रूप स्वयं गढ़ता है और पारम्परिक विचारधाराओं और मान्यताओं को चुनौती देता है। उपन्यास की दृष्टि आज के परिवेश की है जिसमें प्रेम जी रहा है और प्रेम का यथार्थ जी रहा है।

'चादनी के खण्डहर' गिरधर गोपाल की कृति है। यह भी एक नूतन शिल्प-प्रयोग है। इसमें लेखक ने 'वसन्त कुमार' के परिवार के मात्र चौबीस घंटों का चित्रण कर समय-सम्बन्धी नया प्रयोग किया है।

इस प्रकार प्रेमचन्दोत्तर उपन्यास आज के परिवेश में जी रहा है जहाँ यान्त्रिकता है, घुटन और सत्रास है, स्व-दृष्टि है। आज के उपन्यास को परिभाषा के सक्षिप्त सूत्र में बाध पाना संभव नहीं है और न उचित ही। आज के उपन्यास वर्तमान मानव के बिखराव, जटिलता, अस्पष्टता, आस्थाहीनता की तस्वीर सामने रखते हैं। हा, एक सन्तोष हमें जरूर होना चाहिये कि चाहे इन उपन्यासों का स्वर निर्माण

1

- १
 २
 ३
 ४
 ५
 ६

1

भारती ने बहुत कम लिखा है और अच्छा लिखा है। वैसे भारती ने सृजन के हर आयाम को छुपा है और मात्र छुपा ही नहीं, सफलता से छुपा है। भारती सृजन की प्रक्रिया को शायद चिन्तन से जुड़ा मानते हैं, क्योंकि उनके प्रतीक घोर चिन्तन के द्योतक है। वैसे चिन्तन, सृजन से पृथक् किया भी नहीं जा सकता। भारती सभवतः अपनी कृतियों में सृजक, चिन्तक, आलोचक और पाठक के सभी आयामों से गुजरते हैं। इसी का परिणाम है कि उनकी कृतियों में सब तत्त्वों का सन्तुलन है। विघटन और बिखराव कही भी नहीं है।

कथाकार के रूप में भारती की विशिष्ट ख्याति है, इनके दोनों उपन्यास पर्याप्त चर्चा के विषय रहे हैं। 'सूरज का सातवा घोड़ा' ने हिन्दी उपन्यास-जगत में अपना विशिष्ट स्थान बना रखा है। पहला उपन्यास कथ्य की दृष्टि से सफल है, दूसरा शिल्प की दृष्टि से जानदार है। कथाकार के रूप में भारती बहुचर्चित व्यक्ति हैं। भारती की कहानियाँ भी किसी से कम नहीं हैं। इनके कहानी-संग्रह 'चाद और टूटे हुए लोग' तथा 'बन्द गली का आखिरी मकान' से हिन्दी का पाठक अपरिचित नहीं है। भारती की कहानियाँ और भी कभी-कभार पत्र-पत्रिकाओं में पढ़ने को मिल ही जाती हैं। कहानी के क्षेत्र में भारती की तीन कहानियों की 'गुलकी बन्नो,' 'सावित्री नम्बर दो' और 'बंद गली का आखिरी मकान' की काफी चर्चा-परिचर्चा रही है और ये अपने समय की आवाज में बहुत ऊँची रही हैं।

कविता के क्षेत्र में भारती अपने विचारक का बाना छोड़ शुद्ध अनुभूति के क्षेत्र में आ खड़े होते हैं। सदेह यह होने लगता है कि भारती को 'भावार्थक लगाव' का कोई रोग है। 'कनुप्रिया' भारती की शुद्ध भावपरक कृति है जहाँ पाठक कनु और कनुप्रिया की भावनाओं के साथ अपनी भावनाओं के रिश्ते कायम करता है। शायद इसीलिए भारती ने कहा है : "कनुप्रिया की सारी प्रतिक्रियाएँ तन्मयता की विभिन्न स्थितियाँ हैं।" १ सात गीत वर्ष भी भारती के हल्के फुल्के और प्रणय के रूपहले मन-पछी की उड़ान है। भारती का मन-पाखी जब-जब पख खोलकर प्रणय के आसमान में उड़ा है तो वह आसमान की गहराई में ही खोकर रह गया है। भारती को अपने क्षण प्रणय में नापकर, फूलों से तौलकर फेंक देने में एक विलक्षण आनंद की अनुभूति होती है। 'अन्धायुग' जैसे प्रयोगों में भी भारती का मन बेहद रमा है और 'देशान्तर' जैसी अनूदित कविताओं में भी भारती को सृजन-सुख मिला है। भारती का कवि-रूप बहुत ही कोमल और पारे जैसा चंचल है जिसमें चंचलता भी है और चमकीलापन भी।

भारती कवि के रूप में जितने चंचल है, विचारक के रूप में उतने ही गंभीर है। 'प्रगतिवाद एक समीक्षा,' उनका शोध-ग्रन्थ 'सिद्ध-साहित्य' और उनकी एक अन्य कृति 'ठेले पर हिमालय' में भारती का विचारक रूप उभर कर सामने आया है। भारती साहित्य की जिन्दगी को कृत्रिम मानते हैं। भारती मानते हैं कि साहित्य की जिन्दगी में जिये जाने वाले क्षणों की हत्या हो जाती है। इसीलिए भारती कहते हैं कि : 'हम वास्तविकता जानते नहीं, उन्हीं कहानियों को हकीकत समझते हैं लेकिन धीरे-धीरे वह 'कुछ' खो जाता है, तब हम जानते हैं कि अरे यह तो कहानी है' १

भारती तन से कमजोर, स्वभाव से रोमेन्टिक मानव हैं। शायद फूलों के भी शौकीन हैं इसीलिए हसमुख स्वभाव के हैं। मन से गहरे भी हैं और बातों में चालबाज भी। झूठ को सही बना देना, सही को और अधिक सही में बदल देना .. इत्यादि में निपुण है। इस सब से अलग रूप भी है भारती के पास साधक का, जहाँ घोर चिन्तन है, मौन है, फैली हुई कुआरी जमीन की क्या रिया है, घरती की सोधी गन्ध है, मेहनत से उपजाये पुष्पों की सुगन्ध है जो भारती के तन, मन और आत्मा में महक रही है, नीरव रात्रि में रजनीगन्धा-सी, चादनी रात में उड़ती सफेद रेशमी साड़ी-सी, और दूधिया फूलों के भरनो में नहाती हुई सोन-मछलिया-सी।

अभी फिलहाल भारती एक सम्पादक की जिन्दगी व्यतीत कर रहे हैं। विगत एक दशक से वे 'धर्मयुग' जैसे स्थापित साप्ताहिक एवं व्यावसायिक पत्र का सम्पादन कर रहे हैं। सम्पादन के क्षेत्र में भी भारती ने नये आयामों का संपर्क किया है और 'धर्मयुग' के माध्यम से हिन्दी की श्रेष्ठ पत्रकारिता का आदर्श प्रस्तुत किया है। व्यावसायिक दृष्टि होते हुए भी पत्र का स्तर नये मानदण्ड स्थापित कर सकता है, भारती ने अपनी संपादन-कला द्वारा यह सिद्ध कर दिया है। हिन्दी में 'धर्मयुग' के पाठकों की संख्या सर्वाधिक है और दिन प्रतिदिन इसका स्तर नये क्षितिजों तक विस्तार पाता जा रहा है। इस व्यस्तता के बीच भी धर्मवीर भारती का सृजनकार अपने परिवेश के प्रति सजग रह कर सृजनरत है और सामयिक सदर्भों एवं युगीन समस्याओं को बदलते जीवन मूल्यों के परिप्रेक्ष्य में देख रहा है। भारती हिन्दी के उन गिने चुने साहित्यकारों में से हैं जो जिन्दगी को मात्र महफिली अन्दाज में न देखकर उसके प्रति 'कमिटेड' अनुभव कर रहे हैं और युग-बोध और समकालीन परिवेश को अपने सृजन के माध्यम से रूपायित कर रहे हैं।

कविता यथार्थवाद की उपेक्षा कर सकती है, संगीत यथार्थ को छोड़कर भी जी सकता है पर उपन्यास और कहानी के लिए यथार्थ प्राण है। आधुनिक जीवन बहुत जटिल है, यह जटिलता व्यक्ति के भीतर भी है और व्यक्ति के सम्बन्धों में भी। अतः यथार्थ का आग्रह करने वाला उपन्यास जीवन को उसी रूप में लेता है जिस रूप में वह जीने वाले को अनुभूत होता है। इस उद्देश्य के लिये उपन्यास मनोविज्ञान की खोजों और उपलब्धियों से बहुत प्रभावित हुआ है। वह व्यक्ति के भीतरी जीवन की ओर अधिकाधिक उन्मुख हुआ है। वह व्यक्ति के बाहरी कार्य-व्यापारों आदि के प्रवाह में बहने के स्थान पर उसके मन की आन्तरिक स्थितियों के विवेचन में प्रवृत्त हुआ है। सक्रिय जीवन, मात्र जीवन नहीं है, बहुत महत्वपूर्ण जीवन भी है। वास्तविक जीवन तो विचारों, अनुभूतियों का आन्तरिक जीवन ही है।

जैसे बाह्य जगत में घटनाएँ घटती हैं उसी प्रकार मनोजगत में भी घटती हैं और तब कि घटती हैं अतः उनका महत्व है। यद्यपि लेखक बिना किसी श्रृंखला के जीवन में घटित होने वाली सारी घटनाओं और प्रभावों को चित्रित करता चलता है फिर भी उसके पीछे सर्जन-न्याय तो होता ही है और वह सर्जन-न्याय यही है कि वह उन घटनाओं और प्रभावों को लेता है जो नायक के चरित्र का कोई मनोवैज्ञानिक सत्य उद्घाटित करने में समर्थ होते हैं या उसके उद्घाटित मन सत्य का विकास करने में सक्षम होते हैं। उपन्यासकार को यह बोध तो होना ही है कि वह उपन्यास लिख रहा है, जीवनी नहीं। प्रेमचन्दोत्तर उपन्यासों में हम जीवन जीते हैं, जीवन की कहानी नहीं सुनते क्योंकि यहाँ से उपन्यासों की आन्तरिक जीवन-यात्रा प्रारम्भ होती है। इसलिये इनमें अनिवार्य भाव से बिम्बों और प्रतीकों की योजना होती है। राजकमल का 'मछली मरी हुई' इसका एक सशक्त उदाहरण माना जा सकता है। अन्तश्चेतना का सत्य इतना असम्बद्ध, निरन्तर परिवर्तनशील तथा अनेक क्षणों और व्यक्तियों का अनियोजित पुंज होता है कि उसे कहा नहीं जा सकता। उन उपन्यासों में समय-क्रम नहीं मिलता वरन् ऐसे बोधों की बेमेल श्रेणी प्राप्त होती है जो आगे पीछे के पृष्ठों

मे कही गई बातों के सदम से न जुड़ कर अपने अपने गहन क्षणों में स्थिर रहती है, किन्तु उन्हें पूरा पढ़ने के बाद एक काव्यात्मक सश्लिष्टता प्राप्त होती है ।

उपन्यास के क्षेत्र में 'चित्रलेखा' एक आकस्मिक दैवी घटना घटी, क्योंकि वास्तविक रूप से यह उस लेखक की रचना नहीं थी जिसने 'अपने अपने खिलौने', 'टेढ़े मेढ़े रास्ते', 'भूले बिसरे चित्र' आदि का निर्माण किया था । ये सभी उपन्यास म्रियमाण रोगी की तरह बहके हुए थे पर 'चित्रलेखा' एकदम अस्वाभाविक रूप से असाधारण रचना बन गई और यह समस्या हो गई कि इस उपन्यास को कौन सी श्रेणी में रखा जाये । 'चित्रलेखा' ने मात्र मानव को समाज की पृष्ठभूमि का रूप प्रदान किया और प्रेम को रोमान्स की भूमि पर एक साधु और सामन्त की कसौटी बनाकर पाप और पुण्य का, धर्म की सत्ता का उद्घाटन किया । 'चित्रलेखा' उस प्रकार का कथा-प्रयोग था जो युग से एक प्रश्न पूछता था कि समय और व्यक्ति में विराट् कौन है ? 'चित्रलेखा' एक दैवी घटना थी, उसी के आसपास एक नवीन रचना का जन्म हुआ, 'सुनीता' जो एक ऐतिहासिक दुर्घटना थी । ऐतिहासिक दुर्घटना इस कारण कि 'सुनीता' का उपन्यासकार सहसा ही एक ऐतिहासिक दृष्टि दे बैठा जो सभवतः उस समय उसके पास नहीं थी जब उसने लिखने के पूर्व लेखनी उठाई थी । अपनी असाधारण प्रतिभा-क्षमता द्वारा वह अपने से इस प्रकार खेलता-कूदता नहीं था जिस प्रकार 'अज्ञेय' अपने निजी रूप का शैतान भी अपने पात्र के हृदय में बैठा देता है ।

जैनेन्द्र पात्रों को सामाजिक यथार्थ की सार्थकता तो नहीं ही प्रदान करते, उनके कार्यों और व्यवहारों को विश्वसनीयता भी नहीं दे पाते । इनके पात्र देखने में बहुत सहज होते हैं किन्तु वास्तव में वे विशेष प्रकार की व्यक्तिवादी भूख और लेखक के गूढ़ आरोपित दर्शन से परिचालित होते हैं । वे अपनी स्थितियों में सदा वह रास्ता चुनते हैं जो सहज नहीं होता और जिसे सामाजिक चेतना और स्वास्थ्य वाला कोई दूसरा व्यक्ति नहीं चुनता । इसलिए जैनेन्द्र के पात्र सामाजिक विसंगति से फूटते नहीं, व्यक्ति की विसंगतियों में जीते सामाजिक परिवेश से बेखबर रहते हैं ।

एक और उपन्यास साहित्य के क्षेत्र में अवतरित हुआ—'शेखर एक जीवनी' । 'शेखर' एक सच्चा मनुष्य है, वह महान् भी है और दीन भी । महान् इसलिये है कि उसकी जिज्ञासा में लगन है, निष्ठा है, दीन इसलिए है कि तीव्रता के कारण ही वह कई जगह सच्चा शोधक न रहकर केवल हेतुवादी रह जाता है और उसका हेतुवाद दयनीय जान पड़ने लगता है । 'शेखर' घनीभूत वेदना की केवल एक रात में देखे गये (विजन) को शब्दबद्ध करने का प्रयत्न करता है, दुःख को भोगता है

और चाहे स्वयं सबको मुक्ति देना वह न जाने किन्तु जिनको माजता है उन्हें यह सीख देता है कि सबको मुक्त रखे । 'शेखर' ने अपने अनुभव से जाना है कि अहता, भय और सैक्स ये तीन महती प्रेरणाएँ हैं जो मानव के जीवन को परिचालित करती हैं । मानव इन्हें पतृक रूप से जन्म के साथ ही पाता है, बाद की परिस्थिति या व्यवहार से नहीं । इन मूलभूत प्रश्नों को 'शेखर' अपने जीवन की घटनाओं से प्रत्यक्ष करता है और इन प्रश्नों से सबद्ध प्रश्न और उपकरण उसकी सत्यान्वेषी दृष्टि और प्रबुद्ध संवेदना को झकझोरते हुए गुजरते चलते हैं, यह जीवन चलता रहता है । ईश्वर मनुष्य के स्वतन्त्र चिन्तन और विकास के लिए बहुत बड़ा प्रश्न बना हुआ है । मनुष्य परम्परा से ईश्वर के अस्तित्व को ओढ़ता आया है । 'शेखर' को वचन से ही इस कही न दिखने वाली हर जगह टांग अडाने वाली सत्ता के प्रति संदेह है । वह बार-बार उसका अस्तित्व देखना चाहता है परन्तु वह अनुभव से सीखता है कि सारे कार्य ईश्वर के बिना होते चल रहे हैं और झूठमूठ में यह कल्पित शक्ति हमें आतंकित किये है । 'शेखर' जीने की प्रक्रिया में तमाम प्रश्नों से झूझता है । उन प्रश्नों का उत्तर वह फार्मूले से नहीं, अपने अनुभवों और अन्वेषों से पाना चाहता है, इसीलिए वह फार्मूलेवादी लोगों के साथ खप नहीं पाता ।

'अज्ञेय' ही का एक और उपन्यास अपना अलग व्यक्तित्व लेकर प्रकट हुआ—'नदी के द्वीप' जिसका असंपृक्त क्षण जीवन का छोटा सा खण्ड रूप था ।

वास्तव में 'अज्ञेय' का यह नवीन प्रयोग एक टेकनीक का प्रयोग था जिसमें उन्हें आशातीत सफलता प्राप्त हुई । इस उपन्यास का एकाग्र चिन्तन सामाजिक संघर्ष से वित्कुल दूर था और उसने शरण ले ली थी कि एक निर्लिप्त जीवनेच्छुक साधक की भाँति यमुना की कछारों में, कुदसिया बाग में, सात ताल के तट पर कश्मीर की नीरवता में । 'अज्ञेय' का ही एक अन्य उपन्यास 'अपने अपने 'अजनबी' मृत्यु की कल्पना पर लिखा गया सुन्दर उपन्यास है ।

इसके बाद रेणु का उपन्यास 'परती परिकथा' सामने आया । यह एक आचलिक उपन्यास था । 'परती परिकथा' वध्या धरती के परिप्रेक्ष्य में कुछ पात्रों के जीवन-चरित्रों का एलबम हो सकता है पर उसके चित्र इतने यथार्थ रूप से उभरे हुए सुख हैं कि उसके समक्ष 'बूद और समुद्र' के पात्र सकुचित हृदय के मध्यम चरित्र बन कर रह जाते हैं । 'परती परिकथा' एक स्वतन्त्र और मौलिक उपन्यास है जो स्वयं समीक्षात्मक मानदण्डों और औपन्यासिक तत्त्वों में एक नवीन परिवर्तन लाता है ।

द्विवेदी द्वारा रचित 'बाणभट्ट की आत्मकथा' भी इसी प्रसंग की एक रचना है । 'बाणभट्ट की आत्मकथा' इस कारण असाधारण रचना है कि उसमें साधारण तत्त्व होते हुए भी असाधारण कुछ भी नहीं है ।

इलाचन्द्र जोशी के उपन्यास हमारे सामने अन्तश्चेतनावादी यथार्थ का प्रस्तुत करते हैं। वर्जनाओं का जितना सुन्दर और मार्मिक चित्रण इलाचन्द्र जोशी के पात्र प्रस्तुत करते हैं उतना हिन्दी के अन्य उपन्यासों के नहीं। इनके पात्र फ्रायड की कोटी के चिन्तक हैं, इनके पात्रों उपन्यासों के नायक वासनाओं के शिकार बनकर समाज के भीतर क्षोभ भर देते हैं। 'सन्ध्यासी' का नदकिशोर, 'पर्दे की रानी' का महीप, 'लज्जा' के लज्जा और रज्जू सभी दमित वासनाओं की ओजमयी प्रेरणा लेकर जीवन में अशान्त भटकते हैं और इनके माध्यम से समाज पर पड़ा सफेदी का आवरण अपने आप हटकर छिन्न-भिन्न हो जाता है।

इसके उपरान्त हमें कुछ विशिष्ट प्रयोग भी देखने को मिलते हैं। 'ग्यारह सपनों का देश' दस लेखकों द्वारा रचित समन्वित उपन्यास है जो सचमुच सपना बन कर रह गया है, उपन्यास नहीं बन पाया है। इसी प्रसंग में समन्वित रूप से लिखा गया एक अन्य उपन्यास 'एक इंच मुस्कान' जो राजेन्द्र यादव और मन्तू भण्डारी का संयुक्त लेखन है, सफल कहा जा सकता है।

इसके बाद एक विशिष्ट उपन्यास हमारे सामने आता है धर्मवीर भारती का 'सूरज का सातवां घोड़ा'। टेक्नीक की दृष्टि से इसे विशिष्ट उपन्यास माना जा सकता है। इसमें 'मार्णिक' प्रेम के लिए प्रेम नहीं करते। वे प्रेम के माध्यम से स्वयं को पहचानते हैं। 'मार्णिक' ने तीन लड़कियों से प्रेम किया है और वे प्रेम के माध्यम से इन्हें पहचानने की कोशिश करते हैं। 'मार्णिक' जीवन के विखराव में से कुछ ऐसी समस्याएँ चुनते हैं जिनसे हमारी वास्तविक स्थिति का भान होता है। 'मार्णिक' के इस प्रेम में वास्तविकता का दर्द है—प्रेम, यह एक शब्द पूरे समाज की गन्तव्य को मूर्त करने में समर्थ है। यहाँ आकर प्रेम अपनी पारिभाषिक स्थितियों को छोड़कर अपना रूप स्वयं गढ़ता है और पारम्परिक विचारधाराओं और मान्यताओं को चुनौती देता है। उपन्यास की दृष्टि आज के परिवेश की है जिसमें प्रेम जी रहा है और प्रेम का यथार्थ जी रहा है।

'चादनी के खण्डहर' गिरधर गोपाल की कृति है। यह भी एक नूतन शिल्प-प्रयोग है। इसमें लेखक ने 'बसन्त कुमार' के परिवार के मात्र चौबीस घंटों का चित्रण कर समय-सम्बन्धी नया प्रयोग किया है।

इस प्रकार प्रेमचन्दोत्तर उपन्यास आज के परिवेश में जी रहा है जहाँ यान्त्रिकता है, घुटन और सत्रास है, स्व-दृष्टि है। आज के उपन्यास को परिभाषा के संक्षिप्त सूत्र में बाँध पाना संभव नहीं है और न उचित ही। आज के उपन्यास वर्तमान मानव के विखराव, जटिलता, अस्पष्टता, आस्थाहीनता की तस्वीर सामने रखते हैं। हाँ, एक सन्तोष हमें जरूर होना चाहिये कि चाहे इन उपन्यासों का स्वर निर्माण

व आशा का न हो लेकिन अपनी विशदता और विविधता में देश और समाज के हर स्तर को आज के उपन्यास ने पाने की कोशिश की है।

आज के उपन्यास में आत्म-सघर्ष के नये आयाम हैं। प्राचीन उपन्यास की भांति आज के उपन्यास का उद्देश्य उपदेश अथवा मात्र रोमास नहीं रह गया है। आदर्श और यथार्थ बीते हुए युग की बातें हैं। आज के उपन्यास में उपन्यासकार स्वयं जीता है, जीवन को पहले अनुभव करता है और फिर लिखता है। आज के उपन्यास में मानसिक सघर्ष है जिसे पढ़ कर कुछ देर के लिये हमें सोचने को मजबूर हो जाना पड़ता है।

उपन्यास अब जीवन से इस कदर जुड़ गया है कि वह जीवन का प्रतिरूप हो गया है, उसमें अनैतिक कुछ नहीं है, छुपाव और दुराव नहीं है। आज के उपन्यास का इतना विराट् विस्तार, विविधता, इतने तरह के रूपरंग, शैली और सदर्म, व्यक्ति और समाज के अनेक जाने अनजाने पक्ष, साथ ही इतनी अधिक निराशा, घुटन और अन्तराभिमुखता को देखकर लगता है कि उपन्यासकार की निगाह दूर तक जाती है, गहराई तक देखती है पर कुछ हाथ न आने की विकलता से हार जाती है।

कथा-शिल्प तथा नवीन दिशा

शिल्प के सम्बन्ध में अधिकांश आलोचक निश्चयात्मक रूप से कुछ कहने में सकोच करते हैं। डा० त्रिभुवन सिंह की मान्यता है कि 'ऐसे ही न जाने कितने प्रयोग आधुनिक हिन्दी उपन्यास में किये जा रहे हैं। यह उनका विकास-काल है। अतः शिल्प-प्रकार के सम्बन्ध में निश्चित रूप से कुछ भी कहना न तो संभव है और न उचित ही।'^१

डा० प्रेम भटनागर ने हिन्दी उपन्यास-शिल्प के क्षेत्र में असंगतियों एवं भ्रान्तियों के निवारण हेतु शिल्प-विधियों को प्रश्नात्मक दृष्टि से आँकने का भरसक प्रयत्न किया है। उनका वर्गीकरण इस प्रकार है ^२

१. वर्णनात्मक शिल्प-विधि
२. विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि
३. प्रतीकात्मक शिल्प-विधि
४. नाटकीय शिल्प-विधि
५. समन्वित शिल्प-विधि

वैसे 'शिल्प' अंग्रेजी-शब्द 'टेक्नीक' का हिन्दी-अनुवाद है। अंग्रेजी शब्द-कोष में शिल्प की व्याख्या इस प्रकार की गई है - 'कलात्मक कार्यवाही की वह रीति

१. 'हिन्दी उपन्यास और यथार्थवाद' प्रथम स०, पृष्ठ ८०

२ 'हिन्दी उपन्यास-शिल्प बदलते परिप्रेक्ष्य', प्रथम स०, पृष्ठ ३८

जो संगीत अथवा चित्रकला में प्राप्य है तथा कलात्मक कारीगरी।”^१ बृहद् हिन्दी कोश के अनुसार - ‘शिल्प से अभिप्राय हाथ से कोई वस्तु तैयार करने अथवा दस्तकारी या कारीगरी से है।”^२

टेकनीक के बहुत से पर्यायवाची शब्द हैं यथा क्रेफ्ट, स्ट्रक्चर, फार्म आदि। इनमें से सर्वाधिक प्रयोग फार्म का होता रहा है।

रूप टेकनीक नहीं है, शिल्प-विवि का असली पर्यायवाची रूपाकार है जो किसी भी साहित्यिक कृति को एक विशिष्ट आकार देता है।

जैनेन्द्र के कला और शिल्प के सम्बन्ध में अपने स्वतन्त्र विचार हैं : ‘शिल्प अनावश्यक नहीं है। कारीगरी को किसी तरह छोटी चीज नहीं समझा जा सकता। लेकिन उससे किनारे बनते हैं, नदी का पानी नहीं बहता।’^३ स्पष्ट है कि जैनेन्द्र भी शिल्प की अपेक्षा वस्तु-तत्त्व पर अधिक बल देते हैं, तभी तो वे मानते हैं कि शिल्प द्वारा तटों का निर्माण होता है, प्राण-प्रवाह करने वाले जल का नहीं। उनके अनुसार शिल्प का कार्य ही साहित्य को गति देना है। उन्होंने लिखा है कि ‘टेकनीक’ उस ढाँचे के नियमों का नाम है। पर ढाँचे की जानकारी की उपयोगिता इसी में है कि वह सजीव मनुष्य के जीवन में काम आये। वैसे ही ‘टेकनीक’ साहित्य-सृजन में योग देने के लिये है। शरीर-शास्त्रविद् हुए बिना भी जैसे प्रेम के बल से माता-पिता बनकर शिशु सृष्टि की जा सकती है, वैसे ही बिना ‘टेकनीक’ की मदद से साहित्य सिरजा जा सकता है।’^४

इसके विपरीत पश्चिम के सशक्त उपन्यासकार हेनरी जेम्स मानते हैं कि ‘वह समय बीत गया जब शिल्प को मात्र साधन माना जाता था, जिसके द्वारा अनुभूत सत्य को गठित कर अपने हित में ढाल दिया था।’^५

कथावस्तु और शिल्प

उपन्यास के तत्त्वों के अन्तर्गत कथावस्तु को प्रथम और अनिवार्य तत्त्व के रूप में सभी आलोचकों ने स्वीकारा है। प्रमुख विचारक इसे कहानी अथवा उपन्यास में वही स्थान देते रहते हैं जो शरीर में अस्थियों को मिलता रहा है। हिन्दी साहित्य में उपन्यास के क्षेत्र में जब पहले पहल शिल्पगत प्रयोग हुए उस समय तक

१. ‘आक्सफोर्ड डिक्शनरी’, प्रथम स०, पृष्ठ १२५८

२. प्रथम स० पृष्ठ १३३४

३. ‘हिन्दी साहित्य का श्रेय और प्रेय’ प्रथम सं०, पृष्ठ ३५५

४. ‘साहित्य का श्रेय और प्रेय’, प्रथम स०, पृष्ठ ३७०

५. टाइम एण्ड द नावेल, प्रथम स०, पृष्ठ २३४

कथावस्तु और शिल्प का सम्बन्ध अटूट एव असंदिग्ध माना गया, किन्तु इस क्षेत्र में ज्यो-ज्यो नये शिल्पगत प्रयोग हुए, वस्तु तत्त्व भीना, निर्बल एव संदिग्ध होता चला गया ।

नये उपन्यासकारों ने विस्तार की अपेक्षा गहराई, स्थूलता की अपेक्षा सूक्ष्मता को प्रश्रय दिया । समय और स्थान भी अब सीमित होते जा रहे हैं । कथानकों में कथा केवल एक दिन तक और कहीं कहीं मात्र एक घण्टे तक सीमित हो गई है । स्थान के लिए भी उपन्यासकारों को प्रेमचन्द की भाँति काशी से उदयपुर तक और जोशी की भाँति मसूरी से कलकत्ता तक दौड़ लगाने की आवश्यकता नहीं रह गई । 'चादनी के खण्डहर' में गिरधर गोपाल ने केवल इलाहाबाद सिविल लाइन के घेरे में अपनी कथावस्तु को आवद्ध रखा है । यज्ञदत्त शर्मा ने 'स्वप्न गिल उठा' में केवल एक घंटे के कथानक में सौ वर्ष की पूरी लम्बी पृष्ठभूमि को संयोजित किया है । आधुनिक उपन्यासों में जहाँ शिल्प ही शिल्प है वहाँ घटनाएँ ढूँढना व्यर्थ है । वहाँ तो केवल मानसिक घटकों का झुट-पुट दृष्टिगोचर होगा । कथा-वस्तु एव घटनाओं के जाल की अनिवार्य स्वीकार न करने वाले विचारकों को निरा महत्त्वहीन नहीं कहा जा सकता । कथा-तत्त्व की भर्त्सना करने वाले ये विद्वान तर्क देकर बात करते हैं ।

इन आलोचकों के मतानुसार कथानक के आदि, मध्य और अन्त की कोई निश्चित, पूर्ण नियोजित योजना की आवश्यकता ही नहीं है । यह भी आवश्यक नहीं कि किसी विषय को चरमोन्नत अवस्था तक पहुँचाया जाय और उसके निमित्त समस्त अन्तर्दशाएँ, गौण घटनाएँ, एव विभिन्न भूमिकाएँ क्रमपूर्वक नियोजित की जायें । ये पीठिका पर नहीं, सिद्धि पर, घटना पर नहीं, पात्र या विचार पर सारा ध्यान केन्द्रित रखते हैं ।

'चादनी के खण्डहर' में दिवा-स्वप्नों, यथार्थ-स्वप्नों और संकेतों के साथ रूपकों का भी सफल नियोजन मिलता है । किसी भी प्रधान कथा को महत्त्व न देकर गौण कथाओं का तारतम्य और एक में से दूसरी कथा का विकास उपन्यास-शिल्प की वर्तमान गतिविधि की ओर स्पष्ट संकेत है । धर्मवीर भारती द्वारा रचित 'सूरज का सातवा घोड़ा' इसका उदाहरण है । शिवप्रसाद मिश्र की 'बहती गंगा' में सत्रह कहानियाँ स्वतन्त्र रूप से वही हैं ।

प्रेमचन्दोत्तर काल के उपन्यास-साहित्य में नवीन शिल्प-प्रयोगों के कारण कतिपय उपन्यासों के वस्तु-तत्त्व में मानवीय संवेदना का प्रश्न भी विचारणीय है । एक ओर 'संन्यासी', 'त्यागपत्र', 'शेखर एक जीवनी', 'चाँदनी के खण्डहर', गुनाहों का देवता' आदि उपन्यास हैं जिनके कथानक मानवीय संवेदना से भरपूर हैं तो दूसरी ओर 'अपने-अपने खिलौने', 'सितारों का खेल', 'गिरती दीवारें' 'बड़ी-बड़ी आँखें',

‘पतवार’, ‘भूदान’, ‘यथार्थ से आगे’, ‘प्रेम की मेट’, ‘उदयास्त’, ‘आभा’, ‘जन प्रवाह’, ‘विश्वास की वेदी पर’ आदि रचनाएँ हिन्दी के प्रतिष्ठित कथाकारों द्वारा रचित होने पर भी मानवीय संवेदना से बहुत दूर हैं। यदि कतिपय आलोचक इन रचनाओं में मानवीय संवेदना देखते हैं तो यह अप्रासंगिक आरोपण मात्र है। इन कथाकारों की उद्देश्य-प्रियता ने अपनी-अपनी वैचारिक बोझिलता के कारण एक ओर वस्तु-तत्त्व को भीना बना दिया, दूसरी ओर मानवीय संवेदना को इन में आबद्ध होने पर प्रतिबन्ध लगा दिया।

चरित्र-चित्रण और शिल्प

शिल्प और चरित्र-चित्रण का सम्बन्ध अटूट है। उपन्यास में कथावस्तु की उपादेयता पर दो मत सम्भव हैं, किन्तु चरित्र-चित्रण के विषय में विवादास्पद मत अभी नहीं उठे। उपन्यास का प्रधान उपजीव्य मानव है जो अपनी नाना भावनाओं, विविध कामनाओं और विभिन्न भगिमाओं एवं मान्यताओं के साथ चित्रित होकर उपन्यास-शिल्प को गति देता है। हिन्दी उपन्यास के प्रसिद्ध शिल्पी प्रेमचन्द ने कहा है कि ‘मैं उपन्यास को मानव-चरित्र का चित्र मात्र समझता हूँ। मानव-चरित्र पर प्रकाश डालना और उसके रहस्यों को खोलना ही उपन्यास का मूल तत्त्व है।’^१ मानव चरित्र का चित्र नाना विधियों द्वारा प्रकाश में आता है। चरित्राकन के लिये मुख्यतः दो शिल्पविधियों का प्रयोग होता है :

१. वर्णनात्मक शिल्प-विधि
२. विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि

जैनेन्द्र की ‘मृणाल’, जोशी की ‘लज्जा’, ‘निरजना’, ‘नन्दकिशोर’, ‘पारस’ तथा अज्ञेय के ‘रेखा’, ‘शशि’, ‘शेखर’, ‘भुवन’ अनेक ऐसे पात्र हैं जो अपने को अन्तर्द्वन्द्वों से लेकर अन्तर्विवादों तक विश्लेषण करने की क्रिया में अत्यधिक कुशलता प्राप्त कर चुके हैं।

विश्लेषणात्मक शिल्प-विधि के चरित्र-प्रणेता कथाकार अपने-अपने उपन्यासों में ‘टाइप’ न देकर व्यक्ति प्रस्तुत करते हैं और ये व्यक्ति सब अपने में विशिष्ट व्यक्ति होते हैं, स्थिर रहना तो मानो ये जानते ही नहीं। इलाचन्द्र जोशी के ‘पारस’ और ‘नन्दकिशोर’ तथा अज्ञेय के ‘शेखर’ और ‘भुवन’ ऐसे ही पात्र हैं। ये साधारण तो हैं ही, पर अहं से परिपूर्ण भी हैं। जोशी ने प्रायः अपने सभी उपन्यासों के नायकों के अहं पर निर्मम प्रहार किया है। यह ठीक है कि अन्त में ये पात्र उदासीकरण की प्रक्रिया द्वारा परिस्थिति के अनुरूप अपने चरित्र एवं व्यक्तित्व को बदल लेते हैं।

विश्लेषणात्मक चरित्राकन-विधि अनेक घटको मे प्रस्तुत हुई है । कही उपन्यासकार द्वारा पूर्व-वृत्तात्मक-विधि द्वारा 'त्यागपत्र' मे कही सहस्मृति-परीक्षण-विधि द्वारा 'जहाज का पछी' मे, कही स्वप्न-विश्लेषण-विधि द्वारा 'शेखर एक जीवनी' मे, उपन्यासकारो ने विचित्र और विविध साधनो का आश्रय लेकर इसे उद्घाटित किया है ।

साराश यह कि चरित्र-चित्रण के लिए चाहे वह किसी भी शिल्प-विधि का हो, मौलिक उद्भावना और उदात्त कोटि की कल्पना का होना अनिवार्य शर्त है ।

शिल्प और विचार

आज विचार का न रखा जाना उपन्यास को श्रेष्ठता की सीढ़ी से गिरा देता है । कई विद्वान उसे उपन्यास ही नहीं मानते जो 'चित्रलेखा' की तरह पाप और पुण्य या 'सुनीता' की तरह हिंसा और अहिंसा आदि समस्याओ पर अपनी चिन्तना और प्रतिक्रिया अभिव्यक्त न करे । ये विचार, समस्याएँ, प्रश्न ही उन्हें मनन, विश्लेषण के लिए अवसर देते हैं ।

विचार प्रतिपादन भी दो प्रकार से सयोजित होता है :

१ प्रत्यक्ष

२ परोक्ष

ये दो विधियाँ इस क्षेत्र मे अपनाई गई हैं । प्रत्यक्ष विधि द्वारा उपन्यासकार जीवन-अनुभूत क्रिया एव सत्य को स्वयं कहकर पाठक तक पहुँचाता है । इस विधि के प्रणेता प्रेमचन्द हैं । प्रेमचन्द अपने पात्रो को अपना दृष्टिकोण प्रस्तुत करने की छूट बहुत ही कम मात्रा मे देते हैं । अपने उपन्यासो मे वे अपने विचारो को आग्रह पूर्वक व्यक्त करने का स्थान खोजते हैं ।

इधर इलाचन्द्र जोशी क्रमशः समाज की व्यापक स्थितियों के चित्रण से अलग होकर अधिकाधिक सीमित भूमि पर आते जा रहे हैं । इस प्रकार सम्भावना की जा सकती है कि धीरे-धीरे उपन्यासकार साहित्यिक मूल्यों को छोड़कर वैज्ञानिक मूल्यों को प्रधानता देने लगेंगे । विज्ञान के नाम पर हीन और रूग्ण भावनाओ का चित्रण ही श्रेष्ठ साहित्य के नाम पर खपने लगेगा लेकिन इस प्रक्रिया द्वारा श्रेष्ठ साहित्य के निर्माण की आशा नहीं की जा सकती ।

शिल्प और शैली

शैली से अभिप्राय उस विशिष्ट एव वैयक्तिक अभिव्यक्ति-विधि से है जिसके द्वारा हम किसी लेखक को पहचानते हैं ।

कुछ साहित्यकार और आलोचक शैली को व्यर्थ की सज्जा मानते हैं, जिसके द्वारा शैलीकार की मनःतुष्टि तो हो सकती है किन्तु साधारण पाठक का कोई लाभ नहीं होता । फिर भी शैली सभी कथाकारों को अपनानी पड़ती है । वस्तुतः यही वह तत्त्व है जिसके द्वारा कोई लेखक पहचाना जा सकता है । कथाकार और उसकी रचना में आलोचकों ने जो शरीर और आत्मा का सम्बन्ध बताया है, वह सही है । शैली बाह्य परिधान मात्र ही नहीं है, अपितु शब्द की वह शक्ति है जो परिधान को रंग कर प्रस्तुत करती है । किसी भी कथ्य को जिस शिल्प में प्रस्तुत किया जाता है वह शैली रूपी कारीगर द्वारा ही किया जाता है । इस दृष्टि से शैली और शिल्प का सम्बन्ध अटूट है । इसी कारण भारतीय विद्वानों ने अभिव्यक्ति की विशिष्टता तथा भाषा के रूप-चमत्कार का मेल होने के कारण शैली को साहित्य-रचना के चौथे तत्त्व की सजा दी है ।

शैली व्यक्तिपरक होती है, शिल्प वस्तुपरक । साहित्यकार की रुचि उसके शिल्प को प्रभावित तो करती है परन्तु उसके अनुरूप ही शिल्प का निर्माण नहीं हुआ करता, शैली तो कथाकार की रुचि के अनुरूप ही नियोजित होती है । समाज, इतिहास या अचल का प्रवन्धात्मक चित्रण मात्र वर्णनात्मक शिल्प-विधि द्वारा ही संयोजित हो सकता है अतएव यह वस्तुपरक हुआ, विषयपरक हुआ, जबकि समाज, व्यक्ति, इतिहास या मनोविज्ञान, राजनीति आदि किसी एक शैली को अपनाना उपन्यसकार के लिए आवश्यक नहीं है । 'परख', 'सुनीता', 'गवन', 'गोदान', 'लज्जा', 'संन्यासी', 'शेखर एक जीवनी', 'नदी के द्वीप'—जैनेन्द्र, प्रेमचन्द, जोशी और अज्ञेय का अपना-अपना व्यक्तित्व है और अपनी-अपनी स्वतन्त्र शैली है जो इन्हे एक दूसरे से भिन्न करती है ।

अधिकतर नाटकीय शिल्प के उपन्यासों में संवाद शैली, और प्रतीकात्मक शिल्प के उपन्यासों में संकेत-शैली का उपयोग हुआ है, परन्तु इनमें इनका प्रयोग घटनाओं और पात्रों में नाटकीय स्थिति के वेग को गति देने या इनमें प्रतीकात्मकता के सफल निर्वाह के लिए हुआ है । साथ ही इसमें अन्य शैलियाँ भी उपलब्ध होती हैं, जैसे स्व० धर्मवीर भारती के 'गुनाहों का देवता' में अन्तर्कथा तथा अन्तर्वेदना की दीप्ति के लिए आत्मविवाद की शैली को अपनाया गया है ।

शिल्प में विकास के कारण अब प्रौढत्व आ गया है । आज के उपन्यासों में क्लिष्टता के स्थान पर सरलता, जटिलता के स्थान पर सुगमता, वक्रता के स्थान पर सहजता का आना शैली के विकास के लक्षण है ।

आज के उपन्यास कथ्य के वजाय शिल्प को अधिक महत्त्व देते हैं । 'सूरज का सातवाँ घोड़ा'—सात कहानियों में एक कहानी का निरन्तर गतिशील रहना शिल्प की दृष्टि से विशिष्ट प्रयोग है । आज शिल्प और कथ्य में परस्पर होड़ लगी हुई है जिसमें शिल्प का पलड़ा अधिक भारी नजर आ रहा है ।



3

भारती के उपन्यासों का संक्षिप्त परिचय

गुनाहो का देवता

भारती के दोनो उपन्यास 'गुनाहो का देवता' तथा 'सूरज का सातवा घोड़ा' पर्याप्त प्रसिद्धि पा चुके हैं—पहला अपनी आध्यात्मिक, मनोरम एवं करुणा-सजल प्रेम-कथा के कारण और दूसरा नितान्त नूतन रूप-शिल्प के कारण। एक नहीं, अनेक सुसंस्कृत रचि वाले सहृदय पाठको को कहते सुना गया है कि उन्होंने जितनी बार 'गुनाहो के देवता' को पढ़ा, हर बार आसुओं के रस में डूब गये। आज के युग में जब उपन्यास के कथानक-सौष्ठव एवं रमणीयता के गुण निकलते जा रहे हैं और वह यथार्थ जीवन का विश्रुत खल चित्र बनता चला जा रहा है तब भारती के इन उपन्यासों को देख सन्तोष होता है। भारती में चिर जाग्रत, चिर निर्माणशील कल्पना, देशकाल या युगसत्य के प्रति सत्कर्तता और साथ ही अपनी भारतीय परम्परा का ज्ञान एवं उसमें निहित शाश्वत सत्य एवं कल्याण को आयत करने का आग्रह है। 'गुनाहो का देवता' एक दुःखान्त प्रेम-कथा है। इसका नायक है चन्द्रकुमार कपूर, जो प्रयाग विश्वविद्यालय में प्रथम श्रेणी का विद्यार्थी रहा है और अब रिसर्च-स्कालर है। चन्द्र पर उसके सीनियर टीचर डा० शुक्ला का बड़ा स्नेह है और वह उनके परिवार के सदस्य-सा हो गया है। डा० शुक्ला की एकमात्र कन्या सुधा आठवी कक्षा से ही चन्द्र के स्नेह-शासन में रही है और वह अनायास उसके अनुराग में रग उठी है। चन्द्र के साथ हसते-खेलते, लड़ते-भगड़ते, रीझते-खीझते उसके दिन बीते हैं। उसका सम्पूर्ण हृदय, सारा व्यक्तित्व चन्द्रमय हो उठा है। चन्द्र भी सुधा को बहुत प्यार करता है और डा० शुक्ला एवं सुधा के निश्चल विश्वास एवं सहज स्नेह से एक गौरव का अनुभव करता हुआ अपने प्रेम को बहुत ऊँचाई पर रखता है। जाति-व्यवस्था, कुल-मर्यादा, विवाह-सम्बन्ध आदि के विषय में डा० शुक्ला के विश्वास पुराने हैं। सुधा के विवाह की बात चलती है। वह इसका बड़ा विरोध करती है, किन्तु चन्द्र, पापा के प्यार की, अपने अधिकार की चर्चा करके एक प्रकार से जबरदस्ती उसका विवाह करा देता है। सुधा के जाने के बाद डा० चन्द्रकुमार कपूर में एक विचित्र परिवर्तन आ जाता है। उसका विश्वास खो जाता है और वह सुधा से मिलने पर

उसके प्यार का घृणा-पूर्वक मजाक उड़ाता है जिससे सुधा अत्यधिक व्यथित हो उठती है। किन्तु बाद में चन्दर के अन्तर्मान ने ही उसे बड़ा धिक्कारा और वह पश्चात्ताप करता है। अन्तिम बार दो दिन के लिए सुधा चन्दर के पास अपने पति के साथ प्रयाग आती है। एक दिन तथा एक रात उसे चन्दर के साथ अकेले रहने का मौका मिलता है। चन्दर अपने अपराधों को स्वीकार करता है कि सुधा को खोकर वह दूटता गया है। सुधा बड़े स्नेह से उसे जता देती है कि वह अब भी चन्दर की है और वैवाहिक जीवन उसका बड़ा कष्टमय है, यद्यपि पति तथा घर के लोग उसका बड़ा ध्यान रखते हैं। वह गर्भवती है और अस्थि-शेष रह गयी है। चन्दर इस बार बड़े स्नेह से उसे तथा कैलाश को विदा करता है। थोड़े ही दिनों बाद दिल्ली से डा० शुक्ला का तार पाकर वह वहाँ पहुँचता है। सुधा को गर्भपात हो गया, जिससे वह मरणासन्न है। बेहोशी की हालत में वह बार-बार चन्दर को याद करती है और होश आने पर उसकी चरण-रज लेती है। किन्तु डाक्टर उसे बचा नहीं पाते और वह पापा को, विनती को तथा चन्दर को बिलखता छोड़कर चल देती है। चन्दर जो उसका देवता था और जिसने गुनाहों के मार्ग पर चलकर उसे मृत्यु की ओर अग्रसर किया, बिल्कुल शून्य-सा हो जाता है। यही मुख्य कथा है।

विनती, गेसू और पम्मी की किञ्चित् प्रासंगिक कथाएँ भी हैं। विनती का चन्दर के प्रति भक्ति-भाव अथवा चन्दर से पम्मी का प्रेम प्रासंगिक न होकर प्रधान कथा का ही एक अंग है। बर्तों के निष्फल प्रेम और पागलपन में भी एक विशेष आकर्षण है। जहाँ तक कथानक का प्रश्न है वह बड़ा ही प्रासंगिक एवं सुनियोजित है। कहीं भी कथा को 'अवरुद्ध' करने वाले स्थल नहीं हैं और वह मनोरम भूमियों से होती हुई सरसता के साथ अग्रसर रहती है। चन्दर तथा सुधा के सरस-सुखद व्यवहार, दोनों के प्रेमाकर्षण तथा भाव-द्वन्द्वों के चित्रण में पर्याप्त रमणीयता है।

कथा का केन्द्र-बिन्दु सुधा है और आद्यन्त पाठक की दृष्टि उसी पर रहती है। विवाह के पूर्व के प्रसंग सुखद है किन्तु विवाह के बाद सारी कथा एक ऐसी व्यथा में डूबकर आगे बढ़ती है कि पाठक का हृदय आर्द्र हो उठता है। मरणासन्न सुधा के जीवन का अन्तिम दृश्य तो बड़ा ही करुणापूर्ण है। सुधा के मुँह से निकला हुआ प्रत्येक वाक्य हमारे हृदय को वेदना से भर देता है। पुस्तक बन्द कर देने पर भी बहुत दिनों तक हम सुधा की स्मृति में जीवित रहते हैं। सचमुच सुधा का चरित्र बड़ा ही 'इंप्रेसिव' है। पढ़ने वाले हर पाठक की यह इच्छा होती है कि वह चन्दर बन पाए और उसके भावी जीवन को कोई सुधा बनकर सरस कर दे।

प्रमुख पात्रों के चरित्र को पूरा विकास-स्वातंत्र्य मिला है। चन्दर के स्वभाव, सुधा के प्रति उसके प्रेम, अपने दायित्व के बोध एवं प्रेम-सम्बन्ध में एक उच्च

आदर्शात्मक भावना तथा भावुकता के कारण सुधा के विवाह के लिए आग्रह, इस विवाह से उत्पन्न उसके हृदय की मूक वेदना, लडकियों के आचरण तथा पम्पी के मासल सौंदर्य के प्रति उसका सहज मानवोचित आकर्षण, सुधा से एकान्त में मिलने पर उसका नितान्त अप्रत्याशित आचरण, इस आचरण पर उसके मन की भर्त्सना एवं भाव-परिवर्तन, लडकियों के सम्बन्ध में बर्तों के विचारों की उसके मन पर प्रतिक्रिया तथा तदनुकूल आचरण, प्रयाग में आर्द्र हुई सुधा के स्नेह से पुनः उसके देवत्व के उदय एवं निर्वाणोन्मुखी दुःखिता प्रिया के हृदय-द्रावक प्रलापो की उसके मन पर प्रतिक्रिया आदि के चित्रण में मानव-मनोविश्लेषण की शक्ति का सुन्दर परिचय मिलता है। आदर्श प्रेम-भावना एवं यथार्थ मानवीय-वासना के द्वन्द्व का बड़ा सहज-सुन्दर चित्रण चन्दर के चरित्र में मिलता है।

सुधा में द्वन्द्व नहीं है। किशोरावस्था से ही चन्दर उसके जीवन का सर्वस्व बन बैठा है। उससे लडने-भगडने, रीझने-खिझाने, रूठने-मनाने में ही उसके प्रारम्भिक जीवन के दिन बीते हैं। चन्दर की कल्पनाओं में ही वह सोती-जागती है और उसके सुख-स्वास्थ्य की चिन्ता ही उसकी प्रधान चिन्ता है। चन्दर उसके प्राणों में इतना रम गया है कि वह उससे भिन्न जीवन की कल्पना ही नहीं कर पाती। किन्तु जब चन्दर ने अपने आदर्शवाद, कर्तव्य-भावना एवं आत्म-गौरव की प्रेरणा से सुधा को विवाह के लिए बाध्य कर दिया तो उसने अत्यधिक विवशता का अनुभव किया और उसका सारा उल्लास समाप्त हो गया। वह बहुत रोई-खीभी। यदि चन्दर विवाह के समय तक निरन्तर उसे सहारा न देता रहता तो सम्भव है किसी भी समय वह विवाह से इन्कार कर देती। विवाह के बाद भी पति ने उसके शरीर को भले ही पा लिया, मन को न पा सका। किन्तु चन्दर की अनुगता सुधा ने ससुराल से लौटने पर जब उल्लास से भर कर पास आई सुधा को चन्दर ने व्यग्य-वाणों से विद्ध किया तो सुधा ने हाथ से शादी वाले चूड़े उतारकर छत पर फेंक दिये, बिछिया उतारने लगी, और पागलों की तरह फटी आवाज में बोली—“जो तुमने कहा, मैंने किया, अब जो कहो वही करूँगी, यही चाहते हो न ? और अन्त में उसने अपनी बिछिया उतार कर छत पर फेंक दी।”^१ सुधा के सम्पर्क में, उसके निश्छल स्नेह में चन्दर की खिन्नता छू-मन्तर हो गयी, उसका विश्वास लौट आया। किन्तु उसके जाते ही पिशाच ने पुनः उसकी आत्मा को घर दबाया और जब वह दिल्ली में सुधा से मिला तो उसका व्यवहार बड़ा रूखा हो उठा। उसके इस व्यवहार से अत्यधिक पीड़ित हो जब सुधा ने एक दिन एकान्त पाकर अपनी व्यथा निवेदित की तो निराशा में दूटे हुए चन्दर का पशु अपने नग्न रूप में प्रकट हुआ। सुधा

मर्माहत-सी होकर बोली—“चन्दर, मैं किसी की पत्नी हूँ, यह जन्म उसका है। यह माग का सिन्दूर उसका है। मुझे गला घोटकर मार डालो। मैंने तुम्हे बहुत तकलीफ दी है। लेकिन—”

‘लेकिन ..’ चन्दर हंसा और सुधा को छोड़ दिया। “मैं तुम्हे स्नेह करती हूँ, लेकिन यह जन्म उनका है। यह शरीर उनका है, ह ! हः ! क्या-क्या अन्दाज हैं प्रवचना के ! जाओ सुधा—मैं तुमसे मज़ाक कर रहा था। तुम्हारे इस झूठे तन में रखा ही क्या है ?”^१ सुधा हटकर अलग खड़ी हो गयी। उसकी आंख से चिनगारिया भरने लगी—“चन्दर, तुम जानवर हो गए हो, मैं आज कितनी शर्मिन्दा हूँ, इसमें मेरा कसूर है चन्दर। मैं अपने को दण्ड दूंगी चन्दर, मैं मर जाऊंगी—लेकिन तुम्हे इन्सान बनना पड़ेगा चन्दर।” और सुधा ने अपना सर दूटे खम्भे पर पटक दिया।^२

अपनी देव-प्रतिमा को इस प्रकार पतित होते देख सचमुच ही सुधा ने मृत्यु का व्रत लिया। पूजन, भजन और व्रत का सहारा ले वह एक ओर तो अपने मन को शान्ति, विश्वास और पवित्रता से आलोकित करने लगी और दूसरी ओर शरीर को घुलाने लगी। वह सूख-सूख कर काटा होती गयी। इसी बीच उसे नारी-जीवन के दण्ड-स्वरूप गर्भ भी रह गया और उसका स्वास्थ्य विगड़ना ही गया। चन्दर के मन ने स्वयं ही उसे धिक्कारा और धीरे-धीरे उसका विश्वास भी लौटने लगा। कैलाश रीवा जाते हुए सुधा के साथ प्रयाग आया और उसे एक दिन के लिए चन्दर के पास छोड़कर चला गया। चन्दर ने पाया कि विवाह हो जाने पर भी सुधा मन से पूर्ववत् उसी की है, उसका प्यार वेदना में और भी निखर उठा है। उसके मन की ग्रन्थि खुल गयी और उसने अपने गुनाहों तथा उसके कारणों को उसके सामने खोलकर रख दिया और बोला, ‘तुम जो रास्ता बताओ, मैं अपनाने के लिए तैयार हूँ। मैं सोचता हूँ अपने व्यक्तित्व से ऊपर उठूँ लेकिन मेरे साथ एक शर्त है, तुम्हारा प्यार मेरे साथ रहे।’ “तो वह अलग कब रहा चन्दर। तुम्हीं ने जब चाहा मुझे फेर लिया, लेकिन अब नहीं—काश, तुम एक क्षण को भी अनुभव कर पाते कि तुमसे दूर वहाँ वासना के कीचड़ में फसी हुई मैं कितनी व्याकुल, कितनी व्यथित हूँ, तो तुम ऐसा कभी न करते। मेरे जीवन में तो कुछ अपूर्णता रह गयी है चन्दर, उसकी पूर्णता, उसकी सिद्धि तुम्हीं हो। तुम्हे मेरे जन्म-जन्मान्तर की शान्ति की सौगन्ध है तुम अब इस तरह न करना . . .।”^३ और दोनों का मन पुनः उत्फुल्ल

१. ‘गुनाहों का देवता’, दसवा स०, पृष्ठ ३१३

२. वही पृष्ठ

३. ‘गुनाहों का देवता’, दसवा स०, पृष्ठ ३५१

हो उठा। किन्तु कौन जनता था कि सुधा का जीवन-दीपक जल-जल कर क्षीण हो चुका है। उसके जाने के कुछ ही दिनों बाद जब डाक्टर शुक्ला का तार पाकर वह दिल्ली पहुँचा तो उसके प्यार की अमूल्य प्रतिमा अन्तिम साँसें गिन रही थी। मरणासन्न सुधा की वेहोशी में निकले उसके एक-एक शब्द उसकी मर्मन्तिक कथा के सूचक हैं। प्रेम की पीड़ा एव महत्ता उसमें साकार हो उठी है।

इन दो प्रचान पात्रों के अतिरिक्त अन्य पात्र भी बड़े प्रभाव-पूर्ण हैं। मा की गालियों की मूक भाव से सहन करने वाली, गाँव में पली बिनती की मूक-बूक, सुधा के प्रति उसके अत्यधिक स्नेह, चन्दर के लिए पूज्य प्रेमानुराग के माय-साय उमके चुलबुलेपन आदि के चित्रण में पर्याप्त सहजता एव सरमता है। प्रेम एव जीवन के कटु अनुभवों से ग्राहत, अतृप्त प्रेम-वासना का शिकार पम्मी का चरित्र भी बहुत मार्मिक है। प्रेमिका द्वारा प्रवंचित उसके भाई बर्टी के असंगत प्रलापों में भी हृदय की वेदना पूरी तरह उभर आयी है। दिन-रात अपनी लड़की को कोमने, गाली देने वाली सुधा की बुआ का चित्र भी एक वर्ग विशेष का प्रतिनिधित्व करता है। इस उपन्यास के पात्रों के चित्रण की विशेषता यह है कि किसी न किसी रूप में सभी को पाठक के हृदय की सहानुभूति मिली है।

उपन्यास में प्रेम के उदात्त रूप का चित्रण है। इस कथा से यह सहज ही ध्वनित होता है कि प्रेम वही सार्थक है जिससे व्यक्ति के विकास को सहायता मिले। उसका देवत्व जाग्रत हो जो समाज की उपेक्षा करके नितान्त ऐकान्तिक न हो उठे, वरन् समाज के कल्याण में उसका योग हो। जो प्रेम मनुष्य की शक्ति न बनकर उसकी दुर्बलता बने और देवत्व की ओर न ले जाकर पशुता की ओर ले जाए, उसमें कहीं कोई कमी है, दुर्बलता है। इसी दुर्बलता के प्रायश्चित्त का वर्णन करते हुए सुधा ने कहा था, 'दुर्बलता-चन्दर तुम्हें ध्यान होगा, एक दिन हम लोगो ने निश्चय किया था कि हमारे प्यार की कसौटी यह रहेगी कि दूर रहकर भी हम लोग ऊँचे उठेंगे, पवित्र रहेंगे। दूर हो जाने के बाद चन्दर, तुम्हारा ध्यान तो मुझमें एक दृढ़ आस्था और विश्वास भरता रहा, उसी के सहारे मैं अपने जीवन को तूफानों से पार कर ले गयी, लेकिन पता नहीं मेरे प्यार में कौन सी दुर्बलता रही कि तुम उसे ग्रहण नहीं कर पाए' ... 'मैं तुमसे कुछ नहीं कहती। मगर अपने मन में कितनी कुण्ठित हूँ कि कह नहीं सकती' ...। सुधा ने अपने जीवन को होम करके चन्दर के मन की अशान्ति को, पाप को, दुर्बलता को मिटा दिया।

उपन्यास की कथन-शैली अत्यन्त रोचक, रमणीय एव प्रवाह अनवरुद्ध है। पुस्तक पढ़ने के उपरान्त पाठक एक बड़ी ही कोमल, कष्टा अनुभूति से रससिक्त

हो उठता है। पुस्तक की भाषा रूमानी, चित्रात्मक, इन्द्र-धनुषी और फूलों से सजी हुई है। रूप-वर्णन में बड़ी कोमल कल्पनाएँ हैं। सवाद बड़े सरस, प्रभविष्णु एवं भावाभिव्यंजना में समर्थ है।

सूरज का सातवाँ घोड़ा

यह नयी शैली में लिखा गया एक छोटा सा उपन्यास है। इसकी नयी शैली इसके अत्याधुनिक होने में नहीं है, परन्तु पुरानी कथा-शैली के नवीन विन्यासीकरण में है। मुल्ला सात दोपहरों में कथा कहते हैं। सात दोपहरों तक चलने वाला यह क्रम बहुत कुछ धार्मिक पाठ-चक्रों के समान है जिनमें किसी सन्त के वचन या धर्म-ग्रन्थ का एक सप्ताह तक प्रणयन होता है और रोज प्रसाद बटता है। उसी प्रकार माणिक ने प्रतिदिन लोगों को एक कहानी सुनायी, अन्त में निष्कर्ष बाटा (यद्यपि इसमें आशिक सत्य था क्योंकि कई कहानियों में उन्होंने निष्कर्ष बतलाया ही नहीं)। माणिक के कथा-चक्र में सात दिन की सख्या रखने का कारण भी शायद बहुत कुछ सूरज के सात घोड़ों पर आधारित था।

वास्तव में पुरानी धर्मकथा-शैली को नए यथार्थ से जोड़कर उसे नवीन रूप दिया गया है। यह कथा बहुत आत्मीय, खुले वातावरण में व्यंग्य-विनोद तथा कभी-कभी श्रोताओं की टिप्पणियों से जुड़कर सहज भाव से बहती है, वह धर्म-कथाओं के आतंक-पूर्ण, गम्भीर वातावरण से मुक्त है। दूसरे ये सात दिनों में अलग-अलग कही जाकर भी सात कहानियाँ नहीं हैं बल्कि सात कहानियों की एक कहानी है, अर्थात् एक उपन्यास है। धर्म-कथा की यह शैली क्यों अपनायी गयी, यह भी एक प्रश्न उठता है। पहली बात तो यह है कि इस प्रकार की स्वीकृति-अस्वीकृति में लेखकों की रुचि काम करती है। भारती प्रकृति से पौराणिक प्रतीकों और ऐतिहासिक सन्दर्भों को पसन्द करते हैं, उन्होंने आज के यथार्थ के सन्दर्भ में उनका बहुत प्रयोग किया है। जहाँ तक इस कृति का सम्बन्ध है, कहा जा सकता है कि लेखक की प्रकृति के साथ साथ इस कृति की भी प्रकृति इस प्रकार की शैली की उत्तरदायी बन गयी है। इस लोक-जीवन के यथार्थ तथा अपने विचारों को व्यक्त करने के लिए लेखक ने सूरज के घोड़ों के पौराणिक प्रतीकों तथा धर्म-कथा-वाचन की शैली को अपनाया है क्योंकि यह लोक-जीवन की बहुत सुपरिचित और सहज प्रवाही शैली है तथा इस शैली से सूरज के घोड़ों का प्रतीक अधिक सहजता से अभिव्यक्ति पाता हुआ दीखता है। यह सहज कथा अनायास नहीं है—लेखक के लिए अभिप्रेत है यानि वह जान-बूझकर इस सीधी-सादी शैली को अपनाए हुए है। तभी तो प्रकाश मुल्ला से पूछता है, “लेकिन मुल्ला भाई, एक बात मैं कहूँगा। ये जो कहानियाँ तुम कहते हो बिल्कुल सीधे-सादे विवरण की भाँति होती हैं। उनमें कुछ कथा-शिल्प, कुछ काट-छाट, कुछ

लेखक ने निम्न मध्यवर्ग के इस अप्रतीतिकर दृष्टे हुए विश्रुत खलित जीविक का सही चित्र उपस्थित किया है। सूरज का रथ सदा आगे बढ़ रहा है किन्तु उसके छः घोड़े काफी क्षत-विक्षत हो गए हैं। केवल एक घोड़ा-सातवा घोड़ा ऐसा है, जिसके पंख अब भी सावित हैं। वह घोड़ा है—भविष्य का घोड़ा, तन्ना, जमुना और सत्ती के निरुपाय वच्चो का घोड़ा, जिनकी जिन्दगी हमारी जिन्दगी से अधिक अमन-चैन की होगी। वही सातवा घोड़ा हमारी पलकों में भविष्य के सपने और वर्तमान के नवीन आकलन भेजता है।

इस प्रकार अन्वकार से भरे समाज के भविष्य के प्रति लेखक से अदृष्ट आस्था है। यदि आप अति-यथार्थवादी विश्वासों के हैं तो इसे रुमानी प्रवृत्ति भी कह सकते हैं।

लेखक के ही शब्दों में प्रस्तुत कृति 'एक नवीन कथा-प्रयोग', 'एक नए ढंग का लघु उपन्यास' है। इसका नयापन इस बात में है कि कहानी का ढंग बहुत पुराना है, अलिफ लैला वाला ढंग, पंचतन्त्र वाला ढंग, वोकेचिछयो वाला ढंग जिसमें रोज किस्सागोई की मजलिस जुटती है, फिर कहानी में से कहानी निकलती है। किन्तु भारती ने यह ढांचा इसलिए अपनाया कि वे बात को सीधे और खुले ढंग से कह सकें। यह प्रयत्न केवल फुरसत का वक्त काटने या दिल बहलाने वाला नहीं है, हृदय का कचोटने, बुद्धि को झगड़ कर रख देने वाला है। भारती के अनुसार "बहुत छोटे से चौखटे में काफी लम्बा घटना-क्रम और काफी विस्तृत क्षेत्र का चित्रण करने की विवशता के कारण यह ढंग अपनाया गया है।"^१

प्रारम्भिक उगोदघात में घटनाओं के द्रष्टा एव वक्ता माणिक मुल्ला का परिचय दिया गया है। माणिक मुल्ला मुहल्ले के प्रसिद्ध व्यक्ति थे और पूरे घर में अकेले रहते थे। वही दुपहर मुहल्ले के लड़कों का अड्डा जमता था जिनके लिए 'पहली-दोपहर' की बैठक में माणिक ने जो कहानी सुनायी उसका शीर्षक है 'नमक की अदायगी'—अर्थात् जमुना का नमक माणिक ने कैसे अदा किया। इसमें बीस वर्षीया जमुना का पन्द्रह वर्ष के माणिक को नमकीन पुए खिलाकर अपने पास बुलाने तथा बातचीत करने का वर्णन है। 'दूसरी दोपहर' माणिक ने जो कहानी कही, उसका शीर्षक था—'घोड़े की नाल' अर्थात् किस प्रकार घोड़े की नाल सौभाग्य का लक्षण सिद्ध हुई? इसमें एक वृद्ध किन्तु सम्पन्न पति से जमुना के विवाह, उसकी ऊपरी पतिनिष्ठा तथा पूजा-पाठ तथा रामधन तागे वाले के साथ गुप्त सम्बन्ध एव पुत्र-प्राप्ति, पति की मृत्यु, जमुना का रोना-बोना, तथा अन्त में वैधव्य-वेश, रामधन का कोठी में रहने लगना तथा रामधन के ठाट-वाट का वर्णन है।

‘तीसरी दोपहर’ को जो कहानी कही गयी उसका शीर्षक ‘माणिक मुल्ला ने बताया नहीं’ । इसमें जमुना के प्रिय साथी तन्ना, जिसके साथ वह विवाह की सुखद कल्पनाएँ किया करती थी और जिससे बात करने में उसे बड़ा आनन्द मिलता था— के दुःखद जीवन की कहानी कही गयी है । किस प्रकार तन्ना के पिता महेसर दलाल ने पत्नी की मृत्यु के बाद एक रखैल रख ली और उसके प्रभाव से लडके-लडकियों पर शासन कितना कठोर हो गया, भूखे रहकर, मार खाकर तन्ना किस प्रकार जमुना की सहानुभूति से अपना दुःख मुलाते, किस प्रकार दोनों के विवाह की बात टूट गयी और तन्ना का विवाह एक इन्टर पास लडकी लीला से हो गया । महेसर दलाल पुलिस से बचने के लिए भाग गया और किस प्रकार सारा गृहस्थी का भार आर० एम० एस० के एक साधारण क्लर्क तन्ना पर पड़ गया । बेचारे सूख कर काटा हो गये, बीमार पड़ गये और नौकरी से भी बर्खास्त हो गये तो तन्ना की सास उनकी स्त्री को आकर लिवा ले गयी । बाद में जब यूनिशन वालों के प्रयत्न से फिर नौकरी लगी तो एक बार ककाल-शेष तन्ना टकी की भूलती हुई बाल्टी से टकरा कर ट्रेन से गिर गये । उनकी दोनों टांगें कट गयी और अस्पताल में उनकी मृत्यु हो गयी ।

चौथी ‘दोपहर’ में माणिक ने जो कहानी सुनायी, उसका शीर्षक था— ‘मालवा की युवरानी देवसेना की कहानी ।’ इसमें माणिक और लीला के इन्द्रधनुषी रूमानी प्रेम तथा तन्ना के साथ लीला के विवाह के कारण का वर्णन है ।

‘पाचवी दोपहर’ में माणिक ने ‘काले बैत -का चाकू’ नामक कहानी सुनायी । इसमें पहिया छाप सावुन के मालिक चमन ठाकुर (जो जाति का नाई और फौज का पेंशन-याफ़ता था) की पोषिता कन्या सत्ती के साथ माणिक की घनिष्टता का वर्णन है । सत्ती माणिक को अत्यधिक प्यार करने लगी थी और चमन ठाकुर तथा महेसर दलाल की काम-लोलुपता से बचने के लिए एक रात अपना सब कुछ लेकर माणिक के घर चली आई किन्तु मर्यादा-भीष माणिक ने भाई को खबर दी जिसने सत्ती को चमन के हवाले कर दिया । लोगों का कहना था कि चमन और महेसर दलाल ने मिलकर रात को सत्ती का गला घोट दिया था ।

‘छठी दोपहर’ को यही कहानी आगे चलती है । सत्ती की मृत्यु के अनुमान से माणिक वेहद व्यथित हुए । उनका स्वास्थ्य बुरी तरह गिर गया और उनका स्वभाव बहुत असामाजिक, उच्छ्रिखल और आत्मघाती हो गया । एक दिन जब वे चाय-घर से निकल रहे थे तो उन्होंने देखा कि एक लकड़ी की गाड़ी में चमन ठाकुर बैठा था और सत्ती गोद में एक भिनकता बच्चा लिये, गाड़ी खींचते, चली आ रही थी । माणिक को देखते ही सत्ती का हाथ कमर पर गया, शायद चाकू की तलाश में पर चाकू न पाकर उसने फिर प्याला उठाया और फिर खून की प्यासी

दृष्टि से माणिक को देखते हुए आगे बढ़ गयी । सत्ती को जीवित देखकर माणिक के हृदय का बोझ उतर गया और उन्होंने तन्ना के रिक्त स्थान पर आर० एम० एस० में नौकरी कर ली ।

‘सातवीं दोपहर’ की जो कहानी माणिक ने सुनायी, उसका शीर्षक था : ‘सूरज का सातवां घोड़ा’ अर्थात् वह जो सपने भेजता है । इसमें माणिक ने सूरज के सात घोड़ों का तात्पर्य स्पष्ट किया है ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि यद्यपि अनेक दोपहरियों की माणिक ने भिन्न भिन्न कहानियाँ कही किन्तु सबमें एकसूत्रता है । प्रायः ये सभी कहानियाँ माणिक मुल्ला के व्यक्तित्व से जुड़ी हुई हैं । आर्थिक विषमता, अतृप्त वासना एवं प्रेम की विभिन्न समस्याओं को चित्रित करने का प्रयत्न किया गया है । प्रत्येक कहानी के बाद अनध्याय या विराम है, जिसमें सन्ध्या-समय लड़के दोपहर में सुनी हुई माणिक मुल्ला की कहानी पर अपने मत व्यक्त करते हैं । यही पर लेखक ने समस्या के वास्तविक रूप को स्पष्ट करने का प्रयत्न किया है । पहली दोपहर को जमुना की कहानी सुनने पर जब शाम को सोते समय चबूतरे पर उसकी चर्चा हुई तो श्याम रुंधे गले से बोला—“नहीं, मैं जमुना को नहीं जानता, लेकिन आज नब्बे प्रतिशत लड़कियाँ जमुना की परिस्थिति में हैं । वे बेचारी क्या करें ? तन्ना से उसकी शादी नहीं हो पायी, उसके बाप दहेज जुटा नहीं पाये, शिक्षा और मन-बहलाव के नाम पर उसे मिली ‘भीठी कहानियाँ’, ‘सच्ची कहानियाँ’ तो बेचारी और कर ही क्या सकती थी—?” दूसरे दिन जमुना और रामधन के गुप्त सम्बन्ध की चर्चा सब जगह फैल गई । जमुना निम्न मध्यम वर्ग की एक भयानक समस्या है । आर्थिक नींव खोखली है । उसकी बजह से विवाह, परिवार, प्रेम सभी नीवें हिल गयी हैं, अनैतिकता छाई हुई है । पर सब शोर से आखें मूंदे हैं । असल में पूरी जिन्दगी की व्यवस्था बदलनी होगी । तन्ना के दुखद अन्त वाली कहानी के उपरान्त ‘अनध्याय’ के अन्तर्गत लेखक के अर्द्धसुप्त मन में उठे असम्बद्ध स्वप्न-विचारों का वर्णन है जिसमें यमुना, रामधन, घोड़े की नाल, तन्ना, उसके कटे पाव, टांगों पर आर० एम० एस० के रजिस्टर, तन्ना का रोता हुआ बच्चा आदि विभिन्न भूमिकाओं में आते-जाते रहते हैं । माणिक और लीला के असफल रूमानी प्रेम की कथा के उपरान्त ‘अनध्याय’ के अन्तर्गत माणिक के असम्बद्ध स्वप्न का वर्णन है जिसमें यमुना, तन्ना, सत्ती के बच्चों का, तन्ना के कटे पैरों के नीचे कुचले जाने तथा माताओं के सिसकने आदि के दृश्य हैं ।

सूरज के सातवें घोड़े का अर्थ स्पष्ट करते हुए मुल्ला ने बताया—“देखो, ये कहानिया वास्तव में प्रेम नहीं, वरन् उस जिन्दगी का वर्णन करती हैं जिसमें आज का निम्न मध्य वर्ग जी रहा है। उसमें प्रेम से कहीं ज्यादा महत्वपूर्ण हो गया है आज का आर्थिक सघर्ष, नैतिक विश्रु खलता और इमीलिए इतना अनाचार, निराशा, कटुता और अन्धेरा मध्यवर्ग पर छा गया है। पर कोई न कोई ऐसी चीज है जिसने हमें अंधेरा चीर कर आगे बढ़ने, समाज-व्यवस्था को बदलने और मानवता के सहज मूल्यों को पुन स्थापित करने की प्रेरणा और ताकत दी है, चाहे उसे आत्मा कह डालें चाहे कुछ और। विश्वास, साहस, सत्य के प्रति निष्ठा उस प्रकाश-वाही आत्मा को उसी तरह आगे ले चलते हैं जैसे सात घोड़े सूर्य को आगे बढ़ा ले चलते हैं।”^१ हमारे जीवन में अनेक बुराइयाँ आ गयी हैं किन्तु अब भी जीवन के प्रति आदिम आस्था बनी हुई है। यह अडिग आस्था ही सूरज का सातवाँ घोड़ा है जो हमारी पलकों में भविष्य के सपने और वर्त्तमान के नवीन आकलन भेजता है ताकि हम वह रास्ता बना सकें जिस पर होकर भविष्य का घोड़ा आएगा।

यह उपन्यास प्रधानतया सामाजिक विकृतियों को दृष्टि में रखकर लिखा गया है और कुछ बड़ी ही विषम जीवन-परिस्थितियों को उनके यथार्थ परिवेश में विभिन्न दृष्टि-बिन्दुओं से देखने का प्रयत्न है। इसमें वर्णित अधिकांश प्रसंग दुःखान्त हैं क्योंकि आज का आर्थिक, सामाजिक ढाँचा ही ऐसा है कि मनुष्य अपने मनोनुकूल अपनी जीवन-गति का संचालन नहीं कर पाता। सामाजिक एवं आर्थिक कारणों से ही जमुना अपने प्रथम-प्रेम की कल्पना-मूर्ति तन्ना से न व्याही जाकर एक बूढ़े से व्याह दी जाती है जहाँ वह पति को, समाज को, एवं स्वयं अपने को घोखा देकर रामधन के द्वारा अपनी वासना-तृप्ति करती है। पट्टी-लिखी सम्पन्न परिवार की लीला प्यार करती है माणिक को किन्तु सामाजिक निषेधों के कारण व्याह दी जानी है तन्ना से। तन्ना और सत्ती का जीवन भी आर्थिक-सघर्षों एवं सामाजिक विकृतियों के बीच नष्ट हो जाता है। वास्तव में आर्थिक ढाँचा हमारे मन पर इतना अजब-सा प्रभाव डालता है कि मन की सारी भावनाएँ उससे स्वाधीन नहीं हो पाती और हम जैसे लोग जो न उच्च वर्ग के हैं और न निम्न वर्ग के, उनके यहाँ रूढ़ियाँ, परम्पराएँ, मर्यादाएँ भी ऐसी पुरानी और विषाक्त हैं कि कुल मिलाकर हम सभी पर ऐसा प्रभाव पड़ता है कि हम यन्त्र-मात्र रह जाते हैं। हमारे अन्दर उदार और ऊँचे सपने सत्य हो जाते हैं और एक अजीब-सी जड़-मूर्च्छना हम पर छा जाती है।

जहाँ तक इस उपन्यास की टेक्नीक का प्रश्न है, यह सचमुच हिन्दी-उपन्यास क्षेत्र में अकेला है। काल्पनिक कथाकार माणिक मुल्ला को इस रूप में चित्रित किया

गया है कि उनके जीवन से सम्बन्धित इन कहानियों में यथार्थ का भ्रम उत्पन्न करने की पूरी क्षमता आ गयी है। कुल ११५ पृष्ठों में, सात दिन के भीतर अनेक वर्षों तथा अनेक जीवन-प्रसंगों को इस कौशल से चित्रित किया गया है कि प्रत्येक प्रसंग तो अपने आप में पूर्ण है ही, सब एक-दूसरे से भी सम्बद्ध होकर एकान्विति भी प्रदान करते हैं। प्रत्येक कहानी का शीर्षक अजीब एवं आकर्षक है और मूल कथा को बड़ी होशियारी से इस शीर्षक के अन्दर लाने का प्रयत्न किया गया है। एक ही सामाजिक चित्र को अनेक दृष्टिकोणों से निभाने का कौशल भी निराला है। माणिक मुल्ला के यहा महफिलो चहल-पहल, उनके कहानी कहने के नितान्त अनौपचारिक ढंग, अन्त के मनोरंजक निष्कर्ष, समाज एवं व्यक्ति के व्यंग्य-विद्रूप तथा हास्य गर्भित चित्र और सबके अन्तर में व्याप्त मानव-दुःख एवं दमनीयता के प्रति हृदय को कचोटने वाली वेदना आदि ने मिलकर इस उपन्यास को विशिष्टता दे दी है।

ग्यारह सपनों का देश

‘ग्यारह सपनों का देश’ दस लेखकों द्वारा समन्वित रूप से लिखा गया एक प्रयोग है जिसकी पहली कड़ी धर्मवीर भारती हैं। यह भारती का तीसरा और फिलहाल अन्तिम उपन्यास है। इसके लेखक इस प्रकार हैं.—

धर्मवीर भारती

उदयशंकर भट्ट

रागेय राघव

अमृतलाल नागर

इलाचन्द्र जोशी

राजेन्द्र यादव

मुद्राराक्षस

लक्ष्मीचन्द्र जैन

प्रभाकर माचवे, और

कृष्णा सोबती

इस उपन्यास का सम्पादन लक्ष्मीचन्द्र जैन ने किया है। यह भारतीय ज्ञानपीठ काशी से प्रकाशित है और इसका मूल्य है, चार रुपये।

उपन्यास के पहले लेखक, अथवा कहे कि भारती उपन्यास के ‘की स्टोन’ हैं। अपने पहले अध्याय का नाम भारती ने ‘आदिम अग्नि और अनिश्चय की घाटिया’ रखा है। भारती का अध्याय अठारह पृष्ठ का है।

पहले अध्याय में श्री भारती ने पात्रों की नींव, उनका स्वभाव तथा सामाजिक सीमाएं निर्धारित कर दी हैं : भारती की बनाई नींव पर हर लेखक चले यह कोई आवश्यक नहीं और इसी का परिणाम है कि अन्य लेखकों ने पात्रों को अपनी इच्छा-नुसार उछाला-कुदाया है और पात्रों को उछलते, कूदते छोड़ हर लेखक मीन हो गया है और पात्र अनजानी पगडंडियों पर भटकते रहे हैं। हर लेखक ने वाजीगर बनकर पात्रों को नचाया है, इस स्थिति में लेखकों का यह कहना कि इस लेखक ने उपन्यास की हत्या कर दी है अथवा यहाँ अमुक लेखक चली आती हुई विचारधारा को नहीं पहचान पाया है, अधिक उपयुक्त नहीं है। फिर यह कत्तई जरूरी नहीं कि एक आदमी को जो सपना आये और जहाँ से टूटे, वहीं से दूसरे लेखक का सपना शुरू हो। दूसरा सपना यदि बिल्कुल दूसरी भाव-भूमि पर आधारित है तो इसमें आश्चर्यों की कोई बात नहीं। सपने तो तारतम्यहीन ही हुआ करते हैं।

ग्यारह सपनों का देश दस लोगों का सपना है जो सचमुच सपना बन कर रह गया है, उपन्यास नहीं बन पाया है और उपन्यास बनना संभव भी कैसे था ? दस सपनों से भला एक उपन्यास की सृष्टि कैसे संभव है ? कोई यदि यह चाहे कि पचास खण्ड काव्यों को मिलाकर एक महाकाव्य का निर्माण किया जाय तो यह कैसे संभव हो सकेगा ? ठीक इसी तरह उपन्यास में लेखक की अपनी विचारधारा, उसकी मान्यताओं का होना आवश्यक है। तभी वह कोई बात, विचार अथवा भाव हमें ठोस रूप में दे पायेगा। उपन्यास को अपनी सीमाएं होती हैं। यह बात अलग होती कि एक लेखक उपन्यास को लिखता और अन्य लेखक उस पर टिप्पणी करते तो मूलभाव की छीछालेदार तो नहीं होती। सभी के मिले-जुले पलस्तरो से यह उपन्यास ग्यारह सपनों की नुमाइश बन गया है।

ठीक इसी प्रकार का एक अन्य प्रयोग 'एक इ च मुस्कान' जो राजेन्द्र यादव और मन्मू भण्डारी का संयुक्त लेखन है, सफल कहा जा सकता है क्योंकि यहाँ एक की भावना की दूसरे ने छीछालेदार नहीं की है बल्कि उसे उधार के धन की भांति सावधानी से सभाला है।

'ग्यारह सपनों का देश' में कहीं कहीं तो एक से दूसरे अध्याय में पहुँचते ही लगता है कि हम एक से दूसरी दुनिया में प्रवेश कर गये हैं जहाँ पात्र तो वहीं हैं पर पात्रों के अलावा सब कुछ अलग है।

पाठक को उपन्यास से अधिक इसका दूसरा भाग—'सहयोगी उपन्यास' रुचता है जहाँ न कोई सपना है, न पात्र और न कथा। मात्र लेखक हैं और यहाँ हर लेखक ने यह कोशिश की है कि वह इस बात को स्पष्ट कर सके कि उसके द्वारा

लिखा गया उपन्यास का अश निःसदेह उत्कृष्ट है और उपन्यास की गडबडी में वह सहभागी नहीं है ।

खैर, जैसा भी हो, भारती द्वारा निर्मित पात्र उपयुक्त और पर्याप्त थे जिन पर अधिक अच्छे सपने रचे जा सकते थे । इन ग्यारह सपनों में भारती का सपना निःसदेह कोमल है । रोमेन्टिक घरातल पर हिरण सी छलार्गे लगाते हुए और सागर की लहरों से हिलमिल कर चलते हुए पात्रों को भारती ने जन्म दिया है और इन पात्रों को आगे के लेखकों ने मनमाने ढंग से पाला-पोसा और बड़ा किया है ।



4

भारती के उपन्यासों का आलोचनात्मक अध्ययन

प्रेमचन्द-काल के उपन्यासों में पात्र वर्ग-विशेष का प्रतिनिधित्व करते थे पर साम्प्रतिक उपन्यासों के पात्र वर्ग नहीं, व्यक्ति हैं। आज के उपन्यासों के पात्र अपनी समस्त व्यक्तिगत विशेषताओं के साथ अवतरित होते हैं। हिन्दी उपन्यास पर सभवतः यह पाश्चात्य उपन्यास का प्रभाव है। भारती के उपन्यासों में भी हमें ऐसे ही पात्रों का आधिक्य मिलता है। साथ ही उनमें चरित्राकन का रूप-वैविध्य भी देखने को मिल जाता है। चन्दर और सुधा आदर्श में विश्वास रख कर एक दूसरे के प्रेम को पूजते हैं तो पम्मी और बर्टी का चरित्र शुद्ध यथार्थ की भूमि पर उतरा है। गेसू शायराना अन्दाज रखती है तो बिनती आचलिकता में पली है। इधर माणिक कहानी-वक्ता भी है और नायक भी। हर चरित्र का अपना परिवेश है। उचित होगा कि अब भारती के विविध पात्रों को उनके निजी परिवेश में देखा जाय।

प्रमुख पात्र

चन्दर

धर्मवीर भारती ने दो उपन्यासों की रचना की है—‘गुनाहों का देवता’ और ‘सूरज का सातवा घोड़ा’। ‘गुनाहों का देवता’ व्यक्तित्व के विरोधाभास के यथार्थ पर आधारित है और ‘सूरज का सातवा घोड़ा’ टेक्नीक की दृष्टि से विशिष्ट प्रयोग है। यहाँ भारती के पात्रों पर विचार करें जो हिन्दी कथा-साहित्य में भारती की विशिष्ट देन माने जा सकते हैं।

भारत के हर पात्र के आयाम अपने और अलग हैं—चन्दर उस भाव-लोक का प्राणी है जहाँ वह सुधा का निश्छल विश्वास और सहज स्नेह पा कर अपने आप को पूर्ण महसूस करता है, सुधा उसकी अपनी है जिसके नाम पर वह गर्व करता है। चन्दर के जीवन में सुधा के स्नेह की फ़िडकियाँ, भगड़े और विवशताएँ जुड़ी हुई हैं। सुधा चन्दर का एक सुनहरा सपना है जिसे चन्दर ने अपने हृदय की अन्तरंग परतों में सवार कर रखा है। वह बेहद भावुक इन्सान है, उसके हृदय को शब्दों में बाध पाना नितान्त कठिन है, चन्दर के हृदय से आनन्द का स्रोत सा बहता है जिसमें

पाठक के मन के विचार, संशय इत्यादि सब धुल जाते हैं और पाठक अपने आप को चन्दर महसूस करता हुआ सोचता है :

“शायद इसी का नाम मुहब्बत है शेफत
एक आग सी मेरे दिल मे है लगी हुई ।”

चन्दर सुधा को सुधा के लिए नहीं, प्रेम के लिए पूजता है। वह सुधा के प्रेम में मूर्ति बन जाता है,—मूर्ति जिसकी आखें सदा किसी एक ही अदृश्य को ताकती रहती हैं। चन्दर का मन कुतुबनुमा है जिसे जीवन में चाहे जितने भटके, दुःख और पीडाएँ मिली हो, पर कुतुबनुमे की सुई के समान उसका मन प्रेम के उन उन्मुक्त शिखरों पर ही डोलता है जिसका अहसास सिर्फ चन्दर को है।

विवाह के बाद भी सुधा चन्दर के जीवन से दूर नहीं हो पाती। उसके लिए सुधा का ध्यान वियोग की बहुत बड़ी सात्वना बन गया है। सुधा दूर है फिर भी चन्दर की दृष्टि उसे दूर नहीं देखती, नेत्र पतंगों के समान उसके आसपास मड़राते हैं, अन्तर सिर्फ इतना है कि सुधा पहले उसके निकट थी, अब हृदय की भीतरी पतंगों में है।

बिहारी की नायिका के जिस्म से चिपके गीले कपड़े की भाँति चन्दर सुधा के ध्यान से ही चिपका रहता है, यहाँ तक कि उस ध्यान के पीछे उसे स्वयं का भी ध्यान नहीं है।

इसके अतिरिक्त चन्दर के जीवन को और लड़कियों ने भी छुआ है। प्रमिला डिक्रूज उसकी मित्र है, पर उसके और सुधा के आयाम बिल्कुल विपरीत हैं। प्रमिला के लिए कभी पढ़ी गई ये पकितया मुझे सहसा याद आती हैं :

“हर एक प्यार करने वाली लड़की
प्रेमिका नहीं होती,
क्योंकि हर वह जगह, जहाँ हम—
कपड़े बदलते, नहाते-धोते, खाते-पीते हैं,
घर नहीं होता ।”

चन्दर का आन्तरिक स्नेह सिर्फ सुधा के साथ है। प्रमिला तो उसके लिए एक साधन मात्र है, मित्रता के बहाने समय गुजारने का। वह सुधा से प्रेम नहीं करता अपितु सुधा उसकी सब से बड़ी अभिलाषा है जिसे वह तन, मन, धन और आत्मा से चाहता है। कहते हैं आत्मा की आवाज सच्ची होती है, इसीलिए तो वह अपना भी न रहकर सुधा का बन गया है। सुधा का प्यार उसके लिए धूप-छाव है—जो उसे कभी हँसाता है, कभी रुलाता है और कभी हाथ में आ आ कर फिसलता

चला जाता है। चन्दर का प्यार कहीं भी स्वार्थ के आधीन नहीं है। सुधा जब दो दिन के लिए वापस आती है, तो चन्दर उससे भाफी मागता है और उसे अहसास होता है कि सुधा उसके चरित्र के लिए कितना आवश्यक व्यक्तित्व रखती है। चन्दर के नि स्वार्थ प्रेम में पाप और पुण्य का भी भगडा नहीं है। इसीलिए एक स्थान पर सुधा कहती है

‘मेरे बिना तुम केवल शरीर रह जाते हो।’

वैसे पुरुष की बेवफाई के प्रति नारी की शिकायत का इतिहास बहुत पुराना है पर चन्दर पुरुषों के इस इतिहास में नहीं आता। वह अपना इतिहास दुनिया से अलग रखता है, और यह बात सुधा पूरे विश्वास के साथ कह सकता है कि— वह बेवफा नहीं है, कम से कम प्यार के नाम पर वह एक उत्कृष्ट प्राणी है।

यह कहा जाना कि चन्दर नाबालिगों के लिए देवता है जिनका मानस अभी भावुकता के कोमलपन तक सिमटा हुआ है। भावुकता की नज़रें चन्दर में कोई दोष नहीं ढूँढ पाती, पर सतही दृष्टि से देखें तो यह प्रश्न बन जाता है कि क्या चन्दर देवता है ? और नहीं है तो क्यों ? पूरा उपन्यास चन्दर के ईर्द-गिर्द घूमता है, चन्दर उपन्यास की धुरी है और इसी चन्दर को भारती ने ‘गुनाहो का देवता’ कहा है, लेकिन भारती ने चन्दर को गुनाहो का देवता क्यों कहा ? शायद भारती ने चन्दर को नाबालिग दृष्टि से देख कर बुद्धि के परिष्कार का परिचय देना चाहा है। हम यदि सामान्य दृष्टि से देखें तो चन्दर सुधा को अपने सम्पूर्ण सर्वस्व से प्यार करता है और सुधा के विवाह के पश्चात् वह प्रमिला डिक्रूज की ओर झुकता चला जाता है। उसका दिमाग अब उसे ही झकझोरने लगा है अतः वह देवता न रह कर गुनाहो का देवता बन गया है।

पर क्या पुरुष का नारी के प्रति और नारी का पुरुष के प्रति आकर्षित होना बालिग दृष्टि से भी गुनाह कहा जा सकता है ? यदि नहीं, तो चन्दर ने कोई गुनाह नहीं किया। यह परस्पर का आकर्षण तो सहज सत्य है और इस सत्य में मेरी नज़रें कोई गुनाह नहीं ढूँढ पाती और इस सहज सत्य को इन्कार कर पाना भी इतना आसान नहीं। भारती ने चन्दर को ‘गुनाहो का देवता’ इसलिए कहा है कि संभवतः चन्दर गुनाह करते हुए भी देवता है।

चन्दर को आज के मशीनी दौर में भी देखें तो उसके व्यक्तित्व पर कोई आच नहीं आती। यह बात बड़ी सहजता से कही जा सकती है कि मशीनी दौर में भावुकता के समुद्र में डुबकिया लगाता हुआ चन्दर कोई महत्व नहीं रखता। वह भावुकता के समुद्र में ही समा जाता है या वापस बाहर भी निकल पाता है यह बात कतई महत्व नहीं रखती।

पर जिस दिन आदमी स्वय को पूर्ण रूप से मशीनी जिन्दगी में ढाल लेगा उस दिन कोई भी वस्तु गुनाह की सीमा से बाहर नहीं रह जायेगी। चन्दर ने जो हृदय पाया है वह लोहे का नहीं है उसमें रक्त की उष्णता है, प्यार की संवेदना है और सुधा का स्नेह है जिसे स्नेह की आखों से देखना ही उचित होगा।

भारती का चन्दर निःसंदेह बहुत ही 'इम्प्रेसिव करेक्टर' है जिसे पढ़ कर पाठक के मन में यह स्वाभाविक इच्छा जन्म लेती है कि वह चन्दर बने।
सुधा

सुधा डाक्टर शुक्ला की इकलौती सन्तान है जिसने जीवन के हर आयाम में स्नेह और सुख पाया है और अपना पूरा सुख और स्नेह चन्दर पर उँडेल दिया है। सुधा और चन्दर में बड़े निश्छल सम्बन्ध है, वह चन्दर का हर कहना मानती है और मन की हर बात चन्दर को कहती है जिस प्रकार आत्म-निवेदन में भक्त अपने हृदय को खोल कर ईश्वर के सामने रख देता है। वह सचमुच भक्त है और चन्दर उसके लिए ईश्वर। वह चाहे किसी का भी कहना न माने पर चन्दर का कहना उसे मानना ही पड़ता है। चन्दर के शब्दों में ऐसा क्या चमत्कार है, इसे सुधा स्वयं भी नहीं जानती। इसका क्या कारण है, ऐसा क्यों होता है और कब से होने लगा है, इन सब से सुधा अपरिचित है।

सुधा का मन चन्दर में किस प्रकार घुल गया है यह बताया कैसे जाय ? इसके प्राणों की वही एक मात्र गति है, बुद्धि, नेत्र और वाणी सब में वही बसा हुआ है। उसका मन चातक की तरह एक मात्र उसी की अभिलाषा रखता है। वह चन्दर के स्नेह में ही पल कर बड़ी हुई है और उसका पूरा जीवन भी चन्दर के स्नेह में ही बीता है। उसका भोला और निश्छल मन लोहे से चुम्बक की भाँति चन्दर से मिल गया है, वह अपनी आत्मा के रेशे रेशे से चन्दर को प्यार करती है। यह प्रेम बचपन से ही पनप कर धीरे धीरे विकसित हुआ है, और अब इतना दृढ़ हो गया है कि ईश्वर भी चाहे तो सुधा छोड़ने को तैयार नहीं है।

चन्दर उसका अपना है, चन्दर के बिना वह स्वयं को भी नहीं जानती, प्यार जैसी बात भी वह चन्दर से ही पूछती है—“चन्दर हमने कभी किसी से प्यार तो नहीं किया न ?”

सुधा और चन्दर एक सिक्के के दो पहलू हैं। सिक्का एक ही है, फिर भी पहलू दो हैं। सुधा बस चन्दर की है, जिसके अन्तर्मन में सिर्फ चन्दर ही चन्दर है। वह विवाह भी चन्दर के कहने पर ही करती है। चन्दर की इच्छा ही ऐसी थी अतः वह

कर क्या सकती थी ? विवाह चन्दर का आदेश था जिसका उल्लंघन सुधा के वश के बाहर था । विवाह के उपरान्त, चन्दर की याद और विरह में ऐसा सुख है जो उसे एक सूत्र में बांधे रखता है । सुधा को विरह के दोनों ही रूप प्रिय हैं, एक वह जो उसके सवेदनशील हृदय को प्रेम के अविच्छिन्न वधन में बांध देता है और दूसरा वह जो उसके वधन में पड़े हुए चेतन का श्रन्दन है । जिस प्रकार चन्द्रमा को देख कर रात खिल उठती है, ठीक वैसे ही चन्दर को देखते ही सुधा खिल उठती है । चन्दर से मिल कर उसने जीवन-संगीत का राग सीखा है और उससे विछुड़ कर याद ही उसके पास रह गई है । चन्दर से विछुड़ने के बाद कितनी बार उसके शरीर में प्राण आये और गए हैं, लगता है इस प्रेम में अनेक युग व्यतीत हो गए हैं, अनेक बार मोक्ष और फिर जन्म मिला है उसे, और अब सुधा भीड़ से लदी हुई इस दुनिया में अपने आप को कितना अकेला महसूस करती है !

सुधा चन्दर के प्रति समर्पित हो गई है, पर इस अर्पण में भी कितनी मधुरता, स्नेह और श्रौदार्य है । समर्पण जैनेन्द्र के एक उपन्यास “सुनीता” में भी किया गया है, उसे भी देख लेना अनुचित न होगा । सुनीता हरिप्रसन्न से कहती है ।

“हरी, मुझे लो, मुझे पाओ, इस एक आवरण को भी हटाये देती हूँ, वही मुझे ढक रहा है, मुझे चाहते हो न ? मैं इन्कार नहीं करती, लो—कहती हूँ मैं यह सामने हूँ, मुझे तुम ले सकते हो, समूची को, जिस विधि चाहो ले सकते हो ।”^१

वह चन्दर से दूर अपने आपको अपूर्ण महसूस करती है और जब चन्दर उसके सामने शादी का उलभाव लाकर खड़ा कर देता है तो उसकी स्थिति ठीक कुमारसंभवम् की पार्वती जैसी हो जाती है—मानो वेग से बहती हुई नदी के सामने यकायक कोई विशाल पर्वत आ गया हो, वेग के कारण पानी न तो पीछे लौट पाता है और न पर्वत के कारण आगे बढ़ सकता है, फलतः उसमें भवर पैदा हो जाते हैं । ठीक यही स्थिति सुधा की होती है । पर इस सब के उपरान्त भी सुधा है अपने चन्दर की ही । वह अपने व्यक्तित्व को चन्दर की आत्मा का एक खण्ड समझती है जो अलग होने पर भी जन्म-जन्मान्तर तक उसके चारों ओर चक्कर लगाता रहेगा ।

वह कहती है, “मैं तुम्हारी आत्मा का ही एक टुकड़ा हूँ, जो एक जन्म के लिए अलग हो गई, लेकिन हमेशा चारों ओर चन्द्रमा की तरह चक्कर लगाती रहूँगी ।”^२ एक अन्य स्थान पर वह चन्दर से कहती है—“तुम कहोगे जो ही करूँगी, मृत्यु-शैथ्या पर होऊँगी तो तुम्हारे आदेश पर हस सकती हूँ ।”^३

१ “सुनीता” प्रथम स०, पृष्ठ ११३

२ “गुनाहो का देवता”, दसवा स०, पृष्ठ २६४

३ वही, पृष्ठ १३६

सुधा का प्रेम सुधा का प्रेम है जिस पर चन्दर को गर्व होना स्वाभाविक है। चन्दर सुधा की आत्मा है और उसका प्यार प्रेम के उन शिखरों तक पहुँच गया है जहाँ मृत्यु भी कोई अन्तर उपस्थित नहीं कर सकती और उसकी अन्तिम साँसें भी चन्दर का नाम गिनते गिनते ही चुक जाती हैं। विरह में छोड़ी गई उसकी निःश्वासें से आसमान में छेद नहीं पड़े हैं। सुधा गालिव की शायरी नहीं है और न विहारी की नायिका ही जिसे वासना के सिवाय कुछ नजर ही नहीं आता। यह चन्दर की सुधा है, जिसने प्रेम को पूजा है, वह अपने आपको नहीं जानती, जानती है सिर्फ एक बात कि वह तो बस—चन्दर की गुणहीन और निर्दोष सुधा है।

सुधा के लिए यह सोचना कि उसमें अतिरिक्त भावुकता है, उसका प्रेम परम्परावादी है, सुधा सस्कारों से जकड़ी हुई नारी है, उसके प्रेम में भावुकता और नादानी है, यथार्थ की भूमि पर उसके गंव बहुत गहरे नहीं पैठे हैं—ठीक हो सकता है, मगर क्या भावुकता और सस्कारों का इन्सान में न होना जरूरी है? वह भावुक है क्योंकि भारती उसे रूप ही ऐसा देना चाहते थे, इसमें भला सुधा का क्या दोष? सुधा हमारे अतीत के सस्कारों को पुनः जीवित कर पाने में समर्थ है, अतः यह सब होते हुए भी सुधा का चरित्र 'एड्सू हू मेमोरी' है और भला प्रेम जैसी वस्तु में भावुकता से इन्कार किया भी कैसे जा सकता है? प्रेम नापने और तीलने की वस्तु नहीं है, यहाँ महत्व भावना का ही है। यदि हम प्रेम को इतनी सतर्कता से नापेंगे, तोलेंगे, तो उसमें प्रेम नाम की कोई वस्तु शेष नहीं रह जायेगी। सुधा आलू नहीं है कि उसे तोला जाय, सुधा कपड़ा नहीं है कि उसे नापा जाय और न सुधा दर्शन है कि उस पर तर्क किया जाय। सुधा बस सुधा है जिसमें प्रेम है—प्रेम, जिसमें चित्त की स्थिरता और दृष्टि की एकता का होना नितान्त जरूरी है।

सुधा का यह रूप पाठक को अपनी ओर आकर्षित करने में समर्थ है और सुधा की भावना के साथ पाठक खुद की भावना के घोंडे भी दौड़ा देता है और यह दौड़ समाप्त होने पर पाठक को अहसास होता है कि इस दौड़ में उसका घोंडा बहुत पीछे है, इतना पीछे कि आगे वाले की झलक तक देख पाने में असमर्थ है।

वर्ती

चन्दर उपन्यास का मूल चरित्र है और धुरी है, पूरे उपन्यास में चन्दर का व्यक्तित्व आसमान-सा फैला पड़ा है। वर्ती एक गौण और सामान्य चरित्र है पर सामान्य होते हुए भी भारती ने उसे वह रंग दिया है कि कई बार तो वर्ती के सम्मुख चन्दर तक का चरित्र धुँधला उठा है।

वर्ती प्रेम की चोट खाया हुआ प्राणी है और भुक्तभोगी है, पर यह भुक्तभोगी प्रेमचन्द के भुक्तभोगी 'हलकू' से बिल्कुल भिन्न है। वर्ती का व्यक्तित्व इस बात

को सिद्ध कर पाने में समर्थ है कि प्रेम हल्की-फुल्की फूक से उड़ा देने वाली वस्तु नहीं है, वह जीवन के गहनतम क्षणों से समझौता है और बर्तों उन सब नकली प्रेमियों के लिए (जो आह और वाह में प्रेम ढूँढ़ते फिरते हैं) के लिए एक मशवत ध्येय है ।

बर्ती एक भुक्त प्रेमी है और चन्दर भी एक भुक्त प्रेमी है । बर्ती की प्रेमिका एक सार्जेंट के साथ भाग जाती है और चन्दर की प्रेमिका (सुधा) की भी किसी अन्य (कैलाश) के साथ शादी हो जाती है, दोनों ही प्रेमिका युक्त थे, अब रहित हैं, पर इन दोनों के चरित्रों में कितना अन्तर है । चन्दर इतना पढा लिखा होने पर भी अपने आपको भूलने के लिए पम्मी से व्यवहार बढ़ाता ही चला जाता है जबकि बर्ती अपने आपको सीमित करता चला जाता है । दोनों के सोचने में कितना अन्तर है ? हम चन्दर को बेहद भावुक प्राणी मानते हैं (और यह कहते हैं कि आज के मशीनी दौर में इतनी भावुकता ठीक नहीं) यदि चन्दर के साथ यह स्थिति है तो समझ में नहीं आता कि बर्ती को क्या कहे ? चन्दर तो पम्मी से प्यार पनपाकर इस बात से आश्वस्त होना चाहता है कि उसकी आत्मा सुधा के साथ है और वह सुधा के लिए ही है, पम्मी तो अपने आपको भुलाने का एक वहाना है, लेकिन बर्ती के दिमाग में इस आत्मा का कोई अलग रूप नहीं है । वह चन्दर की तरह परम्परावादी नहीं है और आत्मा की अलग सत्ता में बर्ती की आस्था नहीं है और इस सब के लिए उत्तरदायी हैं दोनों पात्रों की संस्कृतियाँ । बर्ती क्रिश्चियन है और इसी कारण दृष्टि का यह अन्तर है ।

उसकी प्रेमिका के भाग जाने के बाद बर्ती विक्षिप्त-सा रहने लगता है । वह अपनी वहिन प्रमिला डिक्रूज के साथ रहता है और दिन भर अपने फूलों की रक्षा करता रहता है । बर्ती एक मनोवैज्ञानिक चरित्र है । वह दिन भर उन फूलों की रखवाली इसलिए करता है कि वह विक्षिप्तता में फूलों को ही अपनी प्रियसी मानता है और रक्षा का मूल कारण यह है कि उसकी प्रेमिका की भाँति कोई फूलों को भी चुरा न ले । चन्दर से बर्ती का पहला साक्षात्कार भी इसी प्रसंग में होता है । चन्दर डा० शुक्ला का लेख पम्मी के यहाँ टाइप करवाने आता है और बर्ती एक वृक्ष के पीछे से भट निकलकर चन्दर की गर्दन पकड़ लेता है और कहता है—“आज पकड़ लिया तुमको, तुम रोज-रोज यहाँ से फूल ले जाते हो ।”^१ एक अन्य स्थान पर वह अपनी वहिन पम्मी से कहता है—“वह रात भर इन्हीं फूलों पर नाचती रही और सुबह फिर अदृश्य हो गई, तुम्हें किसी फूल में मिली तो नहीं ?”^२ बर्ती के चरित्र में कितना गहरा मनोविज्ञान है ।

१ गुनाहो का देवता, दसवा स०, पृष्ठ २८

२ वही, पृष्ठ ३६

जीवन के एक मोड़ ने बर्तों को पागल बना दिया है, वह तोते को मार डालता है और जब इच्छा होती है फूलों को तोड़-मरोड़ डालता है और बैर की भावना से एक हाथ बन्दूक पर और एक वक्ष पर रख लेता है। यह सब कुछ देखने में पागलपन लगता है, मगर जब कुछ विक्षिप्तता के क्षण हमारी ज़िन्दगी में आते हैं तो क्या हर मानव ऐसा नहीं करता ? दिमाग की कुण्ठा इन्सान से क्या कुछ नहीं करना सकती ? इन सब का प्रमाण बर्तों है। एक स्थान पर बर्तों कहता है।

‘प्रत्येक लड़की पति खोजती है और प्रत्येक पत्नी प्रेमी।’^१ उसका यह सूत्र जैनेन्द्र के पात्रों पर लागू होता है। जैनेन्द्र के पात्र इसी फार्मूले पर आगे बढ़ते हैं और जैनेन्द्र के पात्र ही नहीं, आज का आधा जीवन भी इसी फार्मूले पर चल रहा है। गिरते हुए जीवन में बर्तों की यह एक पक्ति कितनी सशक्त और सत्य है। लेकिन इसके विपरीत बर्तों वह इन्सान है जो अन्य प्रेमिका की खोज में नहीं है। वह दिन रात अपनी प्रेयसी के ध्यान में रत है यहाँ तक कि वह कही आता जाता भी नहीं।

चन्दर और बर्तों उन दो प्रेमियों में कितना अन्तर है। और दोनों का यह जो रूप निर्मित हुआ है इसका मूल कारण प्रेमिका ही है। बर्तों अपने प्रेम को पूजता नहीं, प्रेमिका को अपने निकट लाकर चन्दर की भाँति उसे अछूता रख कर आदर्श में जीना मज़ूर नहीं है।

उपन्यास समाप्त करने के बाद बर्तों का चित्र हमारी स्मृति में सुरक्षित हो जाता है और हमारा मानस, प्रेम की एक नई परिभाषा ढूँढ़ने में अपने आपको व्यस्त पाता है।

गेसू—

गेसू ‘गुनाहों का देवता’ का एक गौण चरित्र है। सुधा गेसू की घनिष्ठतम मित्र है, वह गेसू से ही अपने मन की हर बात कहती है। गेसू और सुधा के माध्यम से उपन्यासकार ने कालेज-जीवन की झलकियाँ दी हैं।

गेसू स्वभाव से चंचल है, क्लास में भी वह चुप नहीं बैठ पाती। गेसू ने एक दम बीच से पूछा—‘गुरुजी, गांधी जी आलू खाते हैं या नहीं?’^२ क्लास में दिखाई गई इस वाचालता के बाद बाहर लान में आकर बैठ जाना और देर तक शेर सुनाते रहना उसकी आदत है, देखिये।

‘गेसू उठी और सुधा की छाती पर सिर रख कर बोली—कैफ़ बरदोश,

१. वही, पृष्ठ २३२

२. ‘गुनाहों का देवता’ दसवाँ संस्करण, पृष्ठ ४५

बादलों को न देख,

बेसवर, तू न कुचल जाय कहीं ।

और सुधा के गाल में जोर में चुटकी काट ली । 'हाय रे' मुवा ने चीख कर बहा
और उठ बैठी— बाह ! बाह ! कितना अच्छा घेर है, किमका है ?

पता नहीं किसका है । गेसू बोली—लेकिन बहुत मजह है मुघी, आत्मा के
बादलों के दामन में अपने स्वाव टाक लेना और उनके सहारे ज़िन्दगी बसर करने का
खयाल है तो बड़ा नाजुक, मगर रानी, बड़ा खतरनाक भी है ।”

इस नाजुक खतरे से गेसू गुजर चुकी है । अख्तर मिया के साथ प्रेम और शादी
के नाजुक स्वाव उसने बादलों के दामन में टाक दिये मगर ये सब सपने टके के टके
ही रह गये और बेचारी गेसू समय के कदमों के साथ विवश समझीते करती रही ।
अपने प्रेमी के सुखी जीवन के लिये खुद नर्स बन गयी । इतना सब कुछ होने के
बाद भी गेसू के मन में अपने प्रेमी के लिये कोई शिकायत नहीं है, बदले की भावना
नहीं है, नफरत नहीं है । गेसू मानती है कि “नफरत से आदमी न कभी मुघरा है, न
सुघरेगा । बदला और नफरत तो अपने मन की कमजोरी को जाहिर करते हैं और
फिर बदला मैं लू किससे ? उसने, दिल की तन्हाइयों में मैं जिसके सिजदे पढ़ती
?”

गेसू वह लडकी है जिसने अपने प्रेमी को दिल की गहराइयों में छिपा रखा
था, जिससे शादी के लिए वह पागल थी, उसके सारे सपने ताश के महल की तरह
गिर गये । गेसू यह भी जानती है कि इस सब का कारण परिस्थितियाँ नहीं हैं, खुद
उसका प्रेमी है । लेकिन यह सब जानने के उपरान्त भी गेसू के माथे पर कोई शिकन
नहीं है, भौंहों में बल नहीं है, होठों पर शिकायत नहीं है । गेसू अपने प्रेमी को
स्वर्णशिखर समझती थी पर वह ज्वालामुखी बन कर फूटा और उसने दर्द की पिघली
आग की धारा में गेसू को डुबा देने की कोशिश की लेकिन गेसू थी कि अटल चट्टान
बन अडिग खड़ी रही ।

रग बदलती हुई दुनिया की तीव्र गति पर गेसू को विश्वास नहीं था लेकिन
जब ठोकर लगी तो आँखें खुली की खुली रह गई । गेसू का यह कथन देखिये :

“इस एक साल में दुनियाँ कितनी बदल गई है ? गेसू ने गहरी सास लेकर
कहा—एक बार ये दिन चले जाते हैं, फिर वेदों कभी नहीं लौटते ।”

१. वही, पृष्ठ ४८

२. वही, पृष्ठ २६४

३. ‘गुनाहों का देवता’ दसवा स०, पृष्ठ २६६

सच, कहा लीटते हैं बीते हुए दिन । ये तो बस एक बार आकर ढल जाते हैं । कोई इन्हे थामना भी चाहे तो थाम नहीं सकता, जैसे ये हाथ में आ आ कर फिसलते चले जाते हैं ।

ग़ेसू को मात्र एक पक्ष में समेटा जा सकता है कि ग़ेसू एक आदर्श चरित्र है जब कि आज के युग में आदर्श के इन मूल्यों का कोई स्थान नहीं है । ग़ेसू का महत्व सिर्फ़ कहानी की दृष्टि में है । यह सब कुछ हो सकता है, इतना होने के बाद भी ग़ेसू एक वर्ग विशेष का प्रतिनिधित्व करती है । कच्ची उम्र में कितनी लड़कियाँ ग़ेसू की भाँति अपने सपने बादलों में टाँकती हैं, और अन्त में उन्हें भी ग़ेसू की भाँति ही विविध परिस्थितियों से समझौता करना पड़ता है ।

इसी सब को स्पष्ट करने के लिए भारती ने ग़ेसू का निर्माण किया है । इस दृष्टि से ग़ेसू एक सफल पात्र है ।

प्रमिला डिकूज

प्रमिला (पम्मी) चन्दर की मित्र है । पम्मी ईसाई है । वह पति को छोड़ चुकी है और अपने वर्तमान में अपने भाई बर्ती के साथ रह रही है । पम्मी ने सर्वत्र शारीरिक प्रेम को महत्व दिया है, इसीलिए सुधा के और पम्मी के आयाम बिल्कुल अलग हैं । सुधा में आदर्श की झलक है तो पम्मी शुद्ध यथार्थ में जी रही है ।

प्रारम्भ में पम्मी ने चन्दर को शारीरिक दृष्टि से ही देखा था किन्तु धीरे धीरे चन्दर के लिए पम्मी के हृदय में गहरी हमदर्दी जाग गई । लेकिन पम्मी चन्दर का साथ चाहती थी, चन्दर के होठों की तीखी प्यास चाहती थी और वह चाहती थी कि चन्दर उसके रूप के आकर्षण में डूबा रहे । लेकिन जब पम्मी देखती है कि “चन्दर उसकी बाहों में होते हुए भी दूर, बहुत दूर न जाने किन विचारों में उलझा है, वह उससे दूर चला जा रहा है, बहुत दूर, पम्मी की घड़कने अस्त-व्यस्त हो गई । उसकी समझ में नहीं आया वह क्या करे । चन्दर को क्या हो गया ? क्या पम्मी का जादू टूट रहा है ?”

पम्मी को यह मालूम है कि चन्दर ने उसे वैसे ही स्वीकारा है जैसे फूल शवनम को स्वीकारता है, जैसे बीमार आदमी माँफिया के इन्जेक्शन को स्वीकारता है । पम्मी कभी भी भावना को महत्व नहीं देती, उसने ज़िन्दगी के अनुभवों से सीखा है कि तर्कों से ज़िन्दगी बसर नहीं होती । पम्मी दूसरों को उपदेश दे सकती है लेकिन खुद उनसे बहुत दूर रहती है क्योंकि तर्कों का खोखलापन वह बहुत अच्छी तरह से जानती है ।

पम्मी चन्दर की मित्र है और अनुभव व उम्र दोनों में चन्दर से बड़ी है। उसने समय समय पर दूटते हुए चन्दर को सभाला है। चन्दर को उमने अपने हृदय की धडकन दी हैं, सपने दिये हैं और मन की परवाजें दी हैं। इमीलिए तो चन्दर के मन में पम्मी के प्रति जो भाव हैं वे “कृतज्ञता, पुण्य और पाप के बन्धन से ऊपर उठकर”^१ हैं।

सच तो यह है कि पम्मी न ही चन्दर को एक अच्छा इंसान बनाया है। चन्दर जब जब भी भटका है तो पम्मी के पास गया है और पम्मी ने उसे समेट लिया है, उसे दूटने नहीं दिया है, बिखरने नहीं दिया है। चन्दर को उसने बहला दिया है और चन्दर ने अपने आप को सतुलित महसूस किया है। जब जब भी सुधा की याद ने चन्दर को परेशान किया है तो चन्दर पम्मी के ही पास भागा है और पम्मी ने उसे अपने आचल की छाया में बिठाकर उसका पसीना पोछा है। पर इस सारे स्नेह के पीछे शारीरिकता का गहरा सत्य छिपा हुआ है—जिस सत्य को पम्मी ने फिर स्पष्ट भी कर दिया है “कपूर, सैक्स इतना बुरा नहीं जितना मैं समझती थी।”^१

इस धूपछाही खेल में जब पम्मी सफल नहीं हुई तो वह चन्दर को छोड़ कर पुनः अपने पति के पास लौट गई। “कपूर, एक दिन तुम्हारी और बर्ती की चीख सुनकर अपूर्ण वेश में ही अपने श्रृंगार-गृह से भाग आई थी और तुम्हें फूलों के बीच में पाया था। आज तुम्हारी आवाज़ मेरे लिए मूक हो गई है और असतोष और उदासी के काटों के बीच में तुम्हें छोड़कर जा रही हूँ।”^२

पम्मी चन्दर को छोड़कर अपने पति के पास लौट गई लेकिन इस लौटने में गेसू के प्रेमी की तरह धोखा नहीं है। पम्मी बहुत स्पष्टवक्ता है। उपन्यास की समाप्ति पर पम्मी पाठक को अपने चरित्र में बाध लेती है। यह वह चरित्र है जो मूर्ति पर चढ़े फूलों को हटा देता है और मूर्ति अनावरित हो जाती है।

कुल मिलाकर पम्मी का चरित्र निःसंदेह यथार्थ की भूमि पर अंकित हुआ है, जहाँ सत्य है। पम्मी भी बर्ती की ही भाँति जाने-अनजाने में सैक्स की गुत्थियों पर विचार डालती है और इसीलिए पम्मी का चरित्र मनोविज्ञान के अधिक निकट है। पम्मी में गोपन प्रवृत्ति नहीं है। सुधा, गेसू और बिनती से अलग, पम्मी सत्य की दुनिया में जीती है जहाँ अपने साथ छलाव नहीं है मन के भीतर कोई गुत्थी नहीं है और जो भी कुछ है ‘सबै भूमि गोपाल की’ की भाँति स्पष्ट और माफ है। इस कटु सत्य के दर्शन के बाद भी पाठक की सहानुभूति पम्मी के साथ रहती है।

१ ‘गुनाहो का देवता’ दसवाँ स०, पृष्ठ २६५

२. वही, पृष्ठ ३०५

माणिक मुल्ला

कथा को यह रूप देने का सारा उत्तरदायित्व माणिक मुल्ला को है। कहानी के विषय में माणिक मुल्ला का विशाल अध्ययन है और कहानी-कला पर पूर्ण अधि-कार है। कहानी कहने की बड़ी सहज रुचि माणिक में है। एक स्थान पर लेखक को किताब पढ़ते देख, माणिक गुस्से होकर किताब छीनकर फेंक देता है और बुजुर्गाना लहजे में कहता है—यह लड़का बिल्कुल निकम्मा निकलेगा। मेरे कमरे में बैठकर दूसरी की कहानियाँ पढ़ता है। छि बोल कितनी कहानियाँ सुनेगा ?”^१ और इसी प्रसंग में माणिक मुल्ला ने एक सप्ताह तक अविच्छिन्न क्रम में लगभग सात कहानियाँ कही हैं।

माणिक मुल्ला इन कहानियों का वक्ता ही नहीं प्रमुख पात्र भी है। कहानियाँ उसके ही जीवन से उठायी गयी हैं जिनका भोग माणिक मुल्ला ने स्वयं किया है। उपन्यास को पढ़ लेने के बाद हमें महसूस होता है कि उपन्यास में आदि से अन्त तक माणिक मुल्ला ही माणिक मुल्ला हैं जिसने सहज मानवीय दुर्बलताओं से अनेक कटु अनुभवों को अर्जित किया और अब जीवन को समझ कर मानवता के उज्ज्वल भविष्य में आस्थावान है। जब जमुना के जीवन की करुण कथा को सुनकर श्याम के रोने की बात मित्रों ने माणिक मुल्ला से कही और श्याम भेंप कर बोला—“मैं कहा रो रहा था ?” तब माणिक मुल्ला हँसे और जो बोले वह किसी भुक्त-भोगी ही का कथन हो सकता है—“हमारी जिन्दगी में जरा सा पर्त उघाड़ कर देखो तो हर तरफ इतनी गन्दगी और कीचड़ छिपा हुआ है कि सचमुच उस पर रोना आता है, लेकिन प्यारे बन्धुओं मैं तो इतना रो चुका हूँ कि अब आसू आता ही नहीं। अतः लाचार होकर हसना पड़ता है। एक बात और है, जो लोग भावुक होते हैं और रोते हैं वे सिर्फ रो-धोकर रह जाते हैं, पर जो लोग हसना सीख लेते हैं कभी-कभी हसते-हसते जिन्दगी को बदल भी डालते हैं।”^२ माणिक के जीवन में कई परिस्थितियाँ आयी हैं। माणिक ने प्रेम की ट्रेजेडी को भोगा है और इन ट्रेजेडियों के मुगतने के बाद माणिक ने हसना सीखा है। यह ही वह हसी नहीं है जो एक क्षण के उल्लास के बाद हवा में उड़ायी जा सके।

माणिक मुल्ला अपने मुहल्ले के मशहूर व्यक्ति थे और वे मुहल्ले के उम हिस्से के निवामी थे जो सबसे ज्यादा रगीन और रहस्यमय था, जिसकी नयी और पुरानी पीढ़ी दोनों के बारे में अजीब-अजीब सी किंवदन्तियाँ मशहूर थी।

१. 'सूरज का सातवाँ घोड़ा,' प्रथम स०, पृष्ठ १७

२. 'सूरज का सातवाँ घोड़ा,' प्रथम स०, पृष्ठ ३१

कहानी सुनने वाले सब लोग माणिक मुल्ला को गुरुत्व मानते थे और माणिक का उन सब पर निश्चल एवं प्रगाढ़ स्नेह था। माणिक का व्यक्तित्व असाधारण है, उनका कमरा अक्सर उन वस्तुओं से सजा सवरा रहता है जो सामान्यतः अन्यो के यहाँ नहीं पायी जाती।

माणिक की मान्यताएँ भी अन्यो से जरा पृथक् होती हैं। ज्ञानवर्द्धन के बाद खरबूजा काटते हुए माणिक कहने है 'प्यारे बन्धुओं, प्रेम में खरबूजा चाहे चाकू पर गिरे चाहे चाकू खरबूजे पर, नुकसान हमेशा चाकू का होता है। अतः जिसका व्यक्तित्व हमेशा चाकू की तरह तेज और पैना हो उसे हर हालत में इस उलझन से बचना चाहिए।'^१

कहानी के बारे में माणिक की निश्चित धारणा है कि "कहानियों की तमाम नस्लों में प्रेम-कहानियाँ ही सबसे सफल साबित होती हैं। अतः कहानियों में रोमास का अंश जरूर होना चाहिए। लेकिन साथ ही हमें अपनी दृष्टि संकुचित नहीं कर लेनी चाहिए और कुछ ऐसा चमत्कार करना चाहिए कि वे समाज के लिए कल्याणकारी अवश्य हों।"^२ रोमास और कल्याणकारिता का यह अद्भुत समन्वय माणिक की कहानियों में है जो सचमुच अन्यत्र अनुपलब्ध है। बाजीगर के मुँह में निकाली गई आग की भाँति माणिक प्रेम-कहानियों में सामाजिक कल्याण का निष्कर्ष निकालने में निपुण है। माणिक ने पहले इन सब कहानियों को भोगा है, फिर श्रोताओं को दिया है। अतः माणिक जो निष्कर्ष देते हैं वे बड़े प्रभावशाली और महत्वपूर्ण होते हैं।

माणिक एक असफल प्रेमी है। अतः जीवन की ठोकरी ने उन्हें हम से ज्यादा कुछ सिखाया है। माणिक की इन ठोकरी से हमारा पूरा का पूरा समाज जुड़ा है। समाज की यथार्थता को स्पष्ट करने के लिए माणिक का चरित्र अपने आप में पूर्ण है और माणिक यह सारी कहानियाँ हमें कह भी देते हैं और इन सब कहानियों के नायक भी वे स्वयं ही हैं। अतः में पाठक माणिक की होशियारी और उनकी कला पर मुग्ध होता हुआ सिर थाम कर माणिक पर कुछ देर सोचने के लिए मजबूर हो जाता है।

उपन्यास की सारी कहानियाँ पैबन्दों की तरह माणिक से चिपकी हुई हैं। सभी कहानियों में माणिक का प्रेम-सम्बन्ध है क्योंकि यह सम्बन्ध उन्हें कहानियों में अपने आपको एक प्रमुख पात्र बना देने के अलावा पाठकों के सामने इन कहानियों

१ 'सूरज का सातवा घोड़ा, प्रथम सर्, पृष्ठ ११

२ वही पृष्ठ ११

को सबसे अधिक प्रभावशाली और रोचक ढंग से रखने का काम भी करते हैं।^{७५} माणिक हमें वास्तविकता से परिचित करवाते हैं और बर्फ की पर्त के नीचे छिपे अथाह जल की ओर संकेत करते हैं जहाँ मृत्यु है, अंधेरा है, कीचड़ है।

माणिक ने कम से कम तीन लड़कियों से प्रेम किया है—जमना, लिली और सत्ती, लेकिन माणिक हर जगह असफल रहे हैं। माणिक की ये कहानियाँ बीते हुए युग की होने के बावजूद भी आज के परिवेश में अपना महत्व रखती हैं और आज के परिवेश के अर्थ के कारण ही उपन्यास महत्वपूर्ण बन गया है और इस महत्व का कारण है—सच्चाई, जीवन की एक गहरी सच्चाई का चित्र यहाँ दर्शनीय है। निम्न मध्यम वर्ग की सच्चाई का चित्र यहाँ जीवित होकर साँसें लेता है। बाहरी और भीतरी दोनों ही जीवनो के चित्र यहाँ मूर्त हैं।

माणिक हमारी जिन्दगी के निकट हैं। वे भी हम लोगो जैसे (मध्यम वर्ग) सिद्धान्त छोटते हैं, उन पर अमल नहीं करते। इसीलिए वे जमना, लिली और सत्ती को भुलाने की चेष्टा करते हैं लेकिन भुला नहीं पाते। प्रेम के हर मोर्चे पर वे ठहर कर हार जाते हैं। वे विचार बनाते हैं जिनमें अन्तर्विरोध, ढोंग, खयाली बहकाव और मिथ्या-दर्शन दिखायी देता है, जो अन्ततः हमारा सत्य है और यही सत्य माणिक और उपन्यास की आत्मा है।

माणिक ने अपनी जिन्दगी में विषम परिस्थितियों से समझौता किया है। माणिक ने हमारी थोथी और नगी जिन्दगी को बहुत करीब से परखा है। जिन्दगी क्या कुछ है, मन के सपने किस तरह से जखम बन जाते हैं, इस बात को माणिक बहुत अच्छी तरह से जानते हैं और जखम वापस कैसे भरते हैं, इस बात को भी माणिक बहुत अच्छी तरह से जानते हैं। माणिक ने रोगी और डाक्टर जैसे दो विपरीत ध्रुवों का अध्ययन एक साथ किया है।

आदर्श एवं यथार्थ

विश्व की जितनी भी समस्याएँ हैं, उनकी पृष्ठभूमि में कहीं न कहीं आदर्शवाद निश्चय ही क्रियाशील रहता है। आदर्शवाद केवल निर्माण तक ही सीमित नहीं है बल्कि व्यापक सुधार की आवश्यकता भी सिद्ध करता है। इसी कारण आदर्शवाद मात्र जीवन को निर्माण एवं विकास की ओर ही दिशोन्मुख नहीं करता अपितु ज्ञान एवं दर्शन के मूल स्वर एवं आत्मा का भी स्पष्टीकरण सशक्त स्वरों में करता है।

आदर्शवाद जीवन की पीड़ादायक स्थिति का पूर्ण तिरस्कार कर भावुकता की काल्पनिक भूमि पर कल्पनाशील सृष्टि की रचना का प्रयास करता है जिसमें सर्वत्र आनन्द तत्त्व ही संचरित होता है।

इसके ठीक विपरीत यथार्थवाद सत्यानुभूति से प्रेरित चित्रण पर बल देता है। यथार्थवाद कल्पना का पूर्णतः तिरस्कार नहीं करना लेकिन कल्पना ने उसका सम्बन्ध वही तक रहता है जज्ञा तक उसकी अनिवार्यता रहनी है। यथार्थवाद के, विद्वानों ने अनेक भेद किये हैं लेकिन इन सब की पृष्ठभूमि में है सत्यानुभूति ही।

इस यथार्थ का सम्बन्ध उपन्यासों से तो विशेष है ही, कविता यथार्थ की उपेक्षा कर सकती है, संगीत यथार्थ को छोड़कर भी जी सकता है पर उपन्यास और कहानी के लिए यथार्थ प्राण है।

भारती के पहले उपन्यास 'गुनाहो का देवता' में आदर्श का भरपूर चित्रण हुआ है। हा, कहीं-कहीं यथार्थ भी मामिकता से उभरा है। उपन्यास के प्रमुख व्यक्तित्व हैं चन्दर और सुधा, वे एक दूसरे को अपने सम्पूर्ण सर्वस्व से प्यार करते हैं और एक दूसरे के लिए कहीं भी काम आने में गौरव का अनुभव करते हैं। 'गुनाहो का देवता' में साहित्यिक आदर्श अपने चरम बिन्दुओं पर देखे जा सकते हैं।

भावुकता और वासना में उलझकर भी व्यक्तित्व किस प्रकार उभर सकता है, भारती ने इस उपन्यास में चन्दर के माध्यम से व्यक्त किया है। चन्दर और सुधा का प्रेम कान्पनिक भावुकता के रेशमी तानों-बानों से सुगुम्फित किया गया है और उसका सम्बन्ध आज के सामाजिक यथार्थ से जोड़ने का प्रयत्न किया गया है। यह पूरी भूमि आदर्श की है, क्योंकि जीवन में प्रेम है, प्रेम जीवन नहीं है, जबकि चन्दर और सुधा प्रेम को ही जीवन मान बैठते हैं। सुधा और चन्दर में द्वन्द्व नहीं है। किशोरावस्था से ही चन्दर सुधा का सर्वस्व बन बैठा है, चन्दर की कल्पनाओं में ही सुधा सोती जागती है और उसके सुख-स्वास्थ्य की चिन्ता ही उसकी प्रमुख चिन्ता है। सुधा की शादी हो जाने के बाद भी उसकी विचारधारा में कोई अन्तर नहीं आता। एक स्थान पर सुधा कहती है—

“दुर्बलता—चन्दर तुम्हें ध्यान होगा, एक दिन हम लोगो ने निश्चय किया था कि हमारे प्यार की कसौटी यह रहेगी चन्दर, दूर रहकर भी हम लोग ऊँचे उठेंगे, पवित्र रहेंगे। दूर हो जाने के बाद चन्दर तुम्हारा प्यार तो मुझ में एक दृढ़ आत्मा और विश्वास भरता रहा। उसी के सहारे मैं अपने जीवन के तूफानों को पार कर ले गई, लेकिन पता नहीं मेरे प्यार में कौन सी दुर्बलता रही कि तुम उसे ग्रहण नहीं कर पाये”

सुधा का चन्दर भी इस प्रकार के आदर्शों में जीता है। वह सुधा को पास में लाकर भी दूर रखता है क्योंकि वह देवता है और यह देवता पवित्रतावादी आदर्श में विश्वास रखता है। वह सुधा के प्लेटोनिक प्रेम के सहारे ऊँचा उठना चाहता है

उसे खोकर भी समर्थ एवं प्रसन्न बना रहना चाहता है। लेकिन उसका अन्तर्मन इसके प्रति विद्रोह कर उठता है। मूल वृत्तियों को बहुत देर तक झुठलाया नहीं जा सकता। सुधा के प्रति आध्यात्मिक प्रेम की प्रतिक्रिया चन्दर के मन में वासना मूलक प्रेम पैदा करती है। चन्दर के मन की कुठाए उसे विक्षिप्त कर देती है, उसका अह और व्यक्तिवाद उसे स्वयं पराजित करता है और वह अपने अह की तृप्ति के लिए गुनाह पर गुनाह करता चला जाता है और प्रेम का यह सारा व्यापार मानसिक स्तर तक सिमट कर रह जाता है।

इस प्रेम की जड़ें समाज की मान्यताओं तक नहीं पहुँच पाती, मध्यवर्ग को आश्वस्त नहीं कर पाती, अपितु पगु बना देती है। चन्दर की आराधना उसकी वर्गीय नैतिकता है जो भीतर से सड़ चुकी है। इधर सुधा अपने प्रेमी के निर्माण में हट जाती है, मानो उसके जीवन में अन्य किसी बात के लिए स्थान नहीं है। सुधा का कथन देखिये —

“चन्दर एक बात कहूँ, अगर बुरा न मानो तो। आज शादी के छह महीने बाद भी मैं यहाँ कहूँगी चन्दर, तुमने अच्छा नहीं किया। मेरी आत्मा सिर्फ तुम्हारे लिये बनी थी, उसके रेशे में वह तत्त्व है जो तुम्हारी ही पूजा के लिये था। तुमने मुझे दूर फेंक दिया, लेकिन इस दूरी के अंधेरे में भी जन्म जन्मान्तर तक मैं भटकती हुई सिर्फ तुम्हीं को ढूँढ़ूँगी, इतना याद रखना। और इस बार अगर तुम मिल गये तो ज़िन्दगी की कोई ताकत, कोई आदर्श, कोई सिद्धान्त, कोई प्रवचना मुझे तुमसे अलग नहीं कर सकेगी।”^१

लेकिन इस सब की जड़ भी है यथार्थ में ही। अब सुधा का मन प्यार की घाटियों में, याद के जालों में, शेर और कविता में नहीं लगता। “उन दिनों शायद किसी को प्यार करती रही होऊँ तभी कविता में मन लगता था।ये कविताएँ मन के दर्द के आगे सभी फीकी हैं।”^२

“गुनाहों का देवता” ध्वसोन्मुखी मध्यवर्ग का सजीव चित्र है जिसमें बर्तों और पम्मी जैसे शुद्ध यथार्थपरक चित्र भी उभरे हैं। बर्तों ने कहीं भी भावुकता को स्थान नहीं दिया है। बर्तों एक स्थान पर चन्दर से कहता है :

“मैं इतनी सलाह तुम्हें दे रहा हूँ कि अगर तुम किसी लड़की से प्यार करते हो तो ईश्वर के वास्ते उससे शादी मत करना, तुम मेरा किस्सा सुन चुके हो। अगर

१. “गुनाहों का देवता”, दसवाँ सं०, पृष्ठ २६०

२. वही, पृष्ठ १५७-५८

दिल से प्यार करना चाहते हो और चाहते हो कि वह लडकी जीवन भर तुम्हारी कृतज्ञ रहे तो तुम उसकी शादी करा देना ”^१

वर्ती और पम्मी के चरित्र में स्पष्टता है। इसीलिए पम्मी भी अपनी परिस्थिति को स्पष्ट करके पुनः अपने पति के पास चली जाती है।

चन्दर, जो मध्यवर्ग का युवक है, का प्रेम भीतर से कितना थोथा हो चुका है, कितना रीत गया है, कितना कट गया है। और किस भाँति उसके सपने उसी की आँखों के सामने जलकर खाक हो गये हैं। यह सब अन्त में यथार्थ का एक ठोस चित्र हमें दे जाते हैं।

‘गुनाहो का देवता’ में अन्त तक भी सुधा अपने आदर्शों में जीती है, मृत्यु के पहले तक उसे चन्दर का पूरा ध्यान है। इस प्रकार कुछ चित्र यथार्थपरक होने के उपरान्त भी कुल मिलाकर उपन्यास आदर्शपरक ही है।

‘सूरज का सातवाँ घोड़ा’ सामाजिक यथार्थ पर आधारित एक सशक्त कृति है। इसमें यथार्थ तो है ही पर यथार्थ के साथ तीखे, नुकीले और चुटकीले व्यंग्य भी हैं। बात एक और भी है, ‘गुनाहो का देवता’ का लेखक स्रष्टा है और ‘सूरज का सातवाँ घोड़ा’ में यही लेखक व्यंग्यकार बन बैठा है। स्रष्टा को अपनी सृष्टि से प्रेम होता है वह अपनी सृष्टि को अपने लहू का रंग देता है, आत्मा की आवाज़ देता है, अपने हृदय की धड़कनों से उसे जीवित रखता है, स्रष्टा में द्वंद्व का भाव होता ही नहीं। जबकि व्यंग्यकार जिस वस्तु पर व्यंग्य करता है उससे स्वयं की सत्ता को सर्वथा अलग रखता है। जिस वस्तु पर वह व्यंग्य करता है उसके प्रति वह निर्मम होता है और यही निर्ममता है जो लेखक से ठोस यथार्थ अंकित करवाके हमें सही मार्ग बताती है। ‘सूरज का सातवाँ घोड़ा’ ऐसे ही निर्मम व्यंग्यकार की रचना है जो कुछ ठोस निष्कर्ष देकर मध्यवर्ग का मार्ग दर्शन-करती है।

‘सूरज का सातवाँ घोड़ा’ की विषय-वस्तु है हमारे निम्न मध्यवर्ग का सही चित्रण। यह सत्य है कि यह चित्र प्रीतिकर या सुखद नहीं है और भारती ने यथा शक्य इसका सच्चा चित्र उतारना चाहा है। पर यह असुन्दर या अप्रीतिकर भी नहीं है क्योंकि यह मृत नहीं है और न ही मृत्यु-पूजक ही है।^२

उपन्यास सामाजिक विक्तियों को दृष्टि में रखकर लिखा गया है औरी कुछ बड़ी ही विषम जीवन-स्थितियों को उनके यथार्थ परिवेश में विभिन्न दृष्टि-देखने का प्रयत्न किया गया है। सामाजिक और आर्थिक कारणों से ही

जमुना अपने प्रथम प्रेम की कल्पना मूर्ति तन्ना से न ब्याही जाकर एक बूढ़े से ब्याह दी जाती है, जहां वह पति को, समाज को, स्वयं अपने को घोखा देकर रामधन के द्वारा अपनी वासना-तृप्ति करती है। सत्ती का जीवन भी आर्थिक सघर्षों एवं सामाजिक विकृतियों के बीच नष्ट हो जाता है। “वास्तव में आर्थिक ढांचा हमारे मन पर इतना अजब-सा प्रभाव डालता है कि मन की सारी भावनाएं उससे स्वाधीन नहीं हो पाती और हम जैसे लोग जो न उच्च वर्ग के हैं न निम्न वर्ग के उनके यहां रूढ़िया, परम्पराएं, मर्यादाएं भी ऐसी पुरानी और विषाक्त हैं कि कुल मिलाकर हम सबों पर ऐसा प्रभाव पड़ता है कि हम यन्त्र मात्र रह जाते हैं। हमारे उदार और ऊंचे सपने खत्म हो जाते हैं और एक अजब-सी जड़ मूर्च्छना हम पर छा जाती है।”^१

जिस प्रेम को भारती ‘गुनाहो का देवता’ में पूर्णतः स्वच्छन्द और वैयक्तिक मानते हैं उसी को ‘सूरज का सातवां घोड़ा’ में आर्थिक और सामाजिक पृष्ठभूमियों में ग्रहण करते हैं। तन्ना और जमुना अपने वर्ग की रूढ़ियों और थोथी मर्यादाओं पर बलि चढ़ गये। लेखक ने माणिक की मनोवैज्ञानिक कुंठा को यथार्थवादी ढंग से चित्रित किया है। मध्यवर्गीय अनाचार तथा कुंठाओं को उखाड़ने के लिये भारती ने व्यंग्य का प्रयोग एक पैने नश्वर के रूप में किया है।

माणिक के रूप में उन मध्यवर्गीय युवकों की मनःस्थिति का यथार्थ चित्रण है जो साहस के अभाव में अपने प्रेम में ही असफल नहीं होते बल्कि अपने से अधिक ईमानदार नारियों की दुर्दशा का कारण भी बनते हैं। ऐसे युवक और तो कुछ कर नहीं सकते, आत्म-ग्लानि से अभिभूत होकर आत्म-घाती हो जाते हैं।

माणिक द्वारा कही गई ये प्रेम-कहानियां हमारी भीतरी जिन्दगी पर प्रकाश डालती हैं। जीवन के यथार्थ को माणिक के इस कथन में देखिये

“देखो ये कहानियां वास्तव में प्रेम नहीं वरन् उस जिन्दगी का चित्रण करती हैं जिसे आज का निम्न मध्यवर्ग जी रहा है।”^२

जिन्दगी के यथार्थ का एक और चित्र देखिये .

“हमारी जिन्दगी का जरा सा पर्त उखाड़ कर देखो तो हर तरफ इतनी गन्दगी और कीचड़ छिपा हुआ है कि सचमुच उस पर रोना आता है।”^३ क्या यह हमारे जीवन की वास्तविकता नहीं है, क्या हमारे नेत्रों के पर्दे हट जाने के बाद यही

१. वही पृष्ठ ४८-४९ .

२. ‘सूरज का सातवां घोड़ा’, प्रथम स०, पृष्ठ ११३

३. वही, पृष्ठ ३१

सब कुछ हमारे जीवन में नहीं है ? शायद है, इसीलिए तो कभी माणिक की बात हमारे हृदय को चीर कर निकल जाती है ।

‘सूरज का सातवा घोड़ा’ की सभी कहानियाँ एक ही मुहल्ले की हैं जो एक ही मुहल्ले के विभिन्न स्तरों और रूपों के चित्र हैं । ये चित्र एक दूसरे में जुड़े हुए इसलिए लगते हैं कि एक ही आदमी ने इनका वर्णन किया है जो एक कहानी के किसी भी छोटे बड़े पात्र को लेकर दूसरी कहानी गढ़ देता है ।

पहली कहानी जमुना के रूप में मध्यवर्ग की नव्ये प्रतिशत लड़कियों की कहानी है जो जमुना ही की परिस्थिति में है । वे बेचागी क्या करें, उनके पिता दहेज जुटा नहीं पाते । ऐसी स्थिति में उनकी स्थिति ठीक जमुना जैसी है । जमुना मध्यम-वर्ग का प्रतिनिधित्व करती है और यह प्रतिनिधित्व काफी सीमा तक सही है, यथार्थपरक है ।

सामाजिक यथार्थ की समझने की दृष्टि भारती में खूब है । ‘सूरज का सातवा घोड़ा’ एक सशक्त उपन्यास है जिसमें हर जगह हमारी वास्तविकता, नग्नता, और कुंठा छई हुई है । इसीलिए भारती की हसी यहाँ निमंत्रण व्यंग्यकार के जहर और कड़वाहट में बुझी हुई तीखी हसी है । “जो लोग हसना सीख लेते हैं वे कभी कभी हसते-हमते जिन्दगी को बदल भी डालते हैं ।”^१

‘खाद्यो, बदन बनाओ’ एक कहानी का निष्कर्ष है,^२ क्या यह निष्कर्ष माणिक मुल्ला के रुदन की गूँज नहीं है ? इसी तरह जमुना की कहानी का निष्कर्ष माणिक के हृदय को कचोटी हुई कटुता, निराशा और कठोर वास्तविकता का पर्याय नहीं है ? ये निष्कर्ष ऊपर से चाहे जितने भी हल्के क्यों न लगें मगर इनकी सत्यता हमसे कैसे जुड़ी हुई है—इसे कहानी कहने वाला, चुनने वाले और पढ़ने वाले सभी अच्छी तरह से जानते हैं ।

‘घोड़े की नाल’ की ये पवित्रता

इतनी बड़ी कोठी थी, अकेले रहना एक विधवा महिला के लिए अनुचित था अतः उसने रामधन को भी एक कोठरी दी और पवित्रता से जीवन व्यतीत करने लगी । एक दिन कहीं रेल-सफर में माणिक को रामधन मिला । सिल्क का कुरता, पान का डब्बा, बड़े ठाठ थे उसके ।”^३ क्या आज के विधवा जीवन की खिल्ली नहीं है ? कथनों में छिपे सत्यो का उद्घाटन कहाँ तक किया जाय ? लगता

१ ‘सूरज का सातवा घोड़ा’, प्रथम स०, पृष्ठ ३१

२ यह निष्कर्ष चौथी कहानी का है ।

३ ‘सूरज का सातवा घोड़ा’, प्रथम स०, पृष्ठ ३८

है पूरे काफिले पर एक चादर फैल गई है, जिसके नीचे सासों नहीं हैं और उन्नत-मस्तक चिमनिया धुआँ उगल रही हैं जो पूरे काफिले में फैल गया है, पर चिमनिया फिर भी शान्त और उन्नत-मस्तक हैं। धुआँ इतना गहरा हो गया है कि उसमें दबी वास्तविकता को पहचानने में बहुत कठिनाई आती है।

भाषा एवं शिल्प

‘गुनाहो का देवता’ एवं ‘सूरज का सातवा घोड़ा’ दोनों की भाषा एवं शिल्प में पर्याप्त अन्तर है। ‘गुनाहो का देवता’ की भाषा रोचक और रमणीय है क्योंकि ‘गुनाहो का देवता’ की भूमि भी भावात्मक है जहाँ आर्हेंसर्दा और रगेजर्दा में वातावरण ढला हुआ है वहाँ भारती ने वैसी ही भाषा का प्रयोग किया है जो रुमानी, चित्रात्मकता, इन्द्र-घनुषी और फूलों से सजी हुई है। इसकी भाषा में भावानुकूलता, भाषा की समाहार शक्ति, कल्पना-चातुर्य और कहे कि नवनवोन्मेष-शालिनी प्रतिभा है।

इसमें लेखक की अन्तरात्मा का स्वर प्रणय की ताल और लय के साथ प्रतिध्वनित हुआ है। लेखक का इष्ट भाव प्रेम है और इष्ट भाव की चर्चणा अपेक्षित है जिसके लिए भारती ने बाह्य-परिवेश का सहारा लिया है। भारती की भाषा में भाव इस प्रकार झलकते हैं जिम प्रकार अंगूर के दानों में रस साफ-साफ झलकता हुआ दिखाई देता है। सायास कठिन शब्दों का प्रयोग भारती ने नहीं किया है, वाणी उसकी जिह्वा पर नतित है, वाणी को वह जो मगिमा देना चाहता है, बड़ी सहजता से दे देता है। भाषा में फारसी इस भाँति ढली है कि उससे भाषा पर तारल्य कम्पन और रेशमीपन छा गया है जो प्रणय के उतार-चढ़ाव, घडकनों के वासन्ती दं और छेड़छाड़ की सरसराहट को मूर्त्त करने में समर्थ है।

‘गुनाहो का देवता’ एक प्रेम-कथा है जो शुद्ध भाव-भूमि पर टिकी हुई है, इन भावों को अपने में समेटे हुए है—चन्दर और सुधा। पहली घटना जो उपन्यास को मोड़ देती है वह सुधा का किसी अन्य के साथ विवाह हो जाना और चन्दर की भावना को चोट लगना। लेकिन सुधा विवाहोपरान्त भी स्वयं को चन्दर की ही मानती है। विनती और गेसू का चरित्र भी सुधा के चरित्र पर ही प्रकाश डालता है। पम्मी चन्दर के व्यक्तित्व पर प्रकाश डालती है और बर्टी शायद सब का मार्ग-दर्शन करता है। इस प्रकार कथानक तो सुगठित है ही, घटनाएँ भी सुगठित हैं और शैली भी सुगठित है। कुछ अतिरिक्त पात्रों का भी भारती ने निर्माण कर दिया है जिनके न होने से उपन्यास में पृष्ठ तो अवश्य कम होते लेकिन शायद टोटल-इफेक्ट पर कोई अन्तर नहीं आता जैसे बुझा जी, दुवे जी।

पूरे उपन्यास में बुआ जी की कोई आवश्यकता नहीं है सिवाय इसके कि विनती उनकी पुत्री है और वे विनती की माताजी हैं। वे हर जगह टाग अडाती रहनी हैं और अन्त में सब कुछ छोड़-छाड़ कर तीर्थ-यात्रा पर निकल पड़ती हैं और बदली हुई ट्रैनो में हर किसी डिब्बे में जा बैठती हैं और ईश्वर के नाम पर प्रथम और तृतीय श्रेणी में कोई अन्तर नहीं मानती।

इधर दुवे जी, खाने में कुशल और तोड़ पर हाथ फेरने में चतुर। इनके न होने से उपन्यास के उद्देश्य में कोई अन्तर नहीं आता। गेसू भी प्रसंग से ही आई है पर उसका महत्व है। पम्मी का भी महत्व है। पम्मी और चन्दर के मिलन के ताने-बाने भी आपस में इस भाँति घुल गये हैं कि खटकते नहीं।

जहाँ तक शिल्प का प्रश्न है, 'गुनाहो का देवता' नाटकीय शिल्प-विधि का उपन्यास है। इसमें लेखक ने दृश्य-विधान-शैली अपनाई है। इस उपन्यास में सीमित अभिरुचि, सीमित दृष्टिकोण, सीमित स्थान और सीमित समय का अंकन हुआ है।

भारती ने इस रचना में वासना के अन्तर्द्वन्द्व को नाटकीय रूप देने का प्रयत्न किया है। हिन्दी उपन्यास में नाटकीय शिल्प-विधि के रूप में 'गुनाहो का देवता' का योगदान अविस्मरणीय है। आधुनिक युग-चेतना के बहु-स्तरीय जटिल यथार्थ को प्रेम और वासना के परिप्रेक्ष्य में नाटकीय प्रभाव के साथ संप्रेषित करने में भारती सिद्धहस्त हैं।

'गुनाहो का देवता' की अधिकांश कथा सवादो द्वारा अभिव्यजित हुई है। सुधा और चन्दर के सवाद ही कथा को आगे बढ़ाते हैं, यथा

'उसने सुधा की अगुलिया अपनी पलको से लगाते हुए कहा—सुधी मेरी, तुम उस लड़के से विवाह कर लो।

क्या ? सुधा चोट खाई हुई नागिन की तरह तड़प उठी। इस लड़के से ? यही शकल है इसकी मुझसे व्याह करने की।^१

'चादनी के खण्डहर' का नायक वसन्तकुमार कमरे से वार्ता करता है। 'गुनाहो का देवता' में चन्दर अपने ही प्रतिविम्ब से बात करता है लेकिन मानसिक विश्लेषण नहीं करता। परिस्थिति और चरित्र के सवाद में अपने व्यक्तित्व के उतार-चढ़ाव का नाटकीय प्रभावात्मक चित्र भी प्रस्तुत करता है। इसी वार्ता में आगे प्रतिविम्ब चन्दर को दार्शनिक परिवेश की दिशा में ले जाते हुए बताता है कि सत्य उन्में मिलता है जिसकी आत्मा शान्त और गहरी होती है, समुद्र के अन्तराल की

तरह । समुद्र की ऊपरी सतह की तरह जो विधुब्ध और तूफानी होता है उसके अन्तर्द्वन्द्व में चाहे कितनी ही गरज हो लेकिन सत्य की शान्त अमृतमयी आवाज नहीं होती ।

‘गुनाहो का देवता’ में भारती ने अपनी दृष्टि नये विषय, नये रूप की ओर केन्द्रित की है । विषय की दृष्टि से भारती ने भारतीय मध्य वर्ग के शिक्षित, सुसंस्कृत व्यक्ति की विचारणा, सिद्धान्त और यथार्थ जीवन के अन्तराल को नाटकीय शिल्प में रूपायित किया है । भारती वर्णनात्मक शिल्प के कथाकार की भाँति आधुनिक पुरुष द्वारा नारी पर अनगिनत अत्याचारों का विवरण नहीं देते, वे एक पुरुष द्वारा तीन नारियों (चन्दर द्वारा सुधा, पम्मी और विनती) पर किये गये अत्याचार और क्रूरता का नाटकीय प्रभाव संप्रेषित करते हैं । भारती सुधा के असतोष की लहरों को गिनते हैं, विनती के सफल विद्रोह का मूल्यांकन करते हैं और पम्मी के रूप में आधुनिकाओं की नग्न वासना के पट खोलते हैं ।

भारती ने प्रेम और विवाह जैसी शाश्वत विडम्बनाओं के चित्र भी अंकित किये हैं । चन्दर अनेक बार सोचता है कि क्या पुरुष और नारी के सम्बन्ध का एक ही रास्ता है—प्रणय, विवाह और तृप्ति । उसे सुधा का कैलाश से विवाह करा देने पर सतोष भी है और असतोष भी । वह मन में अनेक बार विचारता है कि उसने सुधा के व्यक्तित्व को खण्डित किया है, पर वह यह भी नहीं भूलता कि वह खुद निरुपाय है । जातिवाद, परम्परावाद और आदर्शवाद उसे निराश, कुण्ठित और पीडित होने से नहीं बचा सकते । उपन्यासकार नाटकीय शिल्प-विधि द्वारा इस रचना की एक-एक पंक्ति पर व्यग्य करता है ।

कुल मिलाकर कहा जा सकता है कि ‘गुनाहो का देवता’ शिल्प एवं भाषा की दृष्टि से एक सफल रचना है ।

‘शैली ही व्यक्तित्व है’ वाली बात पर यदि विश्वास किया जाय तो इतना निश्चित कहा जा सकता है कि भारती रोमेन्टिक किस्म के मानव हैं । ‘सूरज का सातवा घोड़ा’ के भाषा-शिल्प पर विचार करने से पूर्व हमें भारती की इन पक्तियों को देख लेना चाहिये ।

“इसकी कथा-शैली कुछ अनोखे ढंग की है जो वास्तव में बहुत पुरानी है, इतनी पुरानी कि आज के पाठक को थोड़ी नई या अपरिचित लग सकती है । बहुत छोटे से चौखटे में काफी लम्बा घटनाक्रम और काफी विस्तृत क्षेत्र का चित्रण करने की विवशता के कारण यह ढंग अपना पड़ा है ।”^१

इसी का परिणाम है कि भारती ने अपने आप को बड़ी कुशलता से माणिक मुल्ला से अलग किया है। अतः भारती अपनी कहानियों में एक अत्यन्त सफल कलाकार की तरह तटस्थ और अनासक्त रह सके हैं। माणिक मुल्ला ने अपनी कहानी के बाद ही अलग बना लिये हैं और उन्होंने मूर्ति पर इतने फूल चढाये हैं, इतने फूल चढाये हैं कि मूर्ति बेचारी दब कर रह गई है। कहानी पर टेकनीक के इतने पलस्तर हैं कि कहानी दुबक कर रह गई है और ये पलस्तर इतने कुशल हाथों से किये गये हैं कि कहानी और टेकनीक दोनों पर कुछ कहना खतरे और विवाद से खाली नहीं है।

‘सूरज का सातवा घोड़ा’ प्रतीकात्मक शिल्प-विवि की रचना है। माणिक द्वारा कही गई सात कहानियाँ मिलकर एक उपन्यास बन जाती हैं। भूमिका में भारती ने स्पष्ट कर दिया है कि यह लघु उपन्यास है। लेखक की मौलिकता यही है कि उसने पुराने ढंग में शिल्प के माध्यम से मौलिकता की स्थापना की है।

‘सूरज का सातवा घोड़ा’ का शीर्षक भी प्रतीकात्मक है और यह केवल शीर्षक ही नहीं है, शीर्षक के साथ-साथ कथा-निर्वाह का भी संकेत है।

नैतिक विकृति की समस्या का समाधान भी भारती ने प्रतीकात्मक ढंग से दिया है। अन्तिम कथा में माणिक मुल्ला कहते हैं —“सूरज के घोड़े वे हैं जो स्वप्न भेजते हैं, सूर्य को आगे बढ़ाते हैं।”^१

इस उपन्यास में विचारों की बहुलता है। प्रत्येक कथा के पश्चात् दिया गया अनव्याय या विराम तो विचार-सामग्री जुटाता ही है, कथा के मध्य में विद्यमान माणिक का प्रवचन भी कम महत्वपूर्ण नहीं है। कथा-प्रसंग से परे हट कर बीच में माणिक कहानी की टेकनीक पर भी अपने विचार अभिव्यक्त करते हैं, शिल्प की दृष्टि से ये विचार अप्रासंगिक और अस्वाभाविक हैं।

सभी कहानियाँ अपने एक हाथ से एक दूसरी को पकड़े हुए हैं और दूसरे हाथ से एक मोटे रस्से को पकड़े हुए हैं जिस रस्से में सब लटकी हुई हैं—अर्थात् माणिक मुल्ला। इन सभी कहानियों से माणिक मुल्ला का प्रेम-सम्बन्ध है।

सबसे बड़ी बात है भारती का कहानी पर अधिकार। भारती की जब जैसी इच्छा होती है, वे कहानी को चलाते हैं, मोड़ते हैं, भटके देते हैं। कभी-कभी तो पाठकों को आश्चर्य में डालने के लिये ही वे यह ट्रिक अपनाते हैं। पहली और दूसरी दोपहर में चाहे जहाँ से कहानी को शुरू कर देना, चाहे जहाँ वार्त्तालाप और किस्से डाल कर समाप्त कर देना इसके उदाहरण हैं। दूसरी दोपहर में जमुना की

कहानी को समाप्त करके फिर शुरू कर देना, छठी दोपहर में चेखव का उदाहरण देकर काले बेंट के चाकू को एक कहानी का केन्द्र-बिन्दु बना डालना, विचित्र निष्कर्ष निकालकर पाठको को चमत्कृत कर देना या हँसा देना इस बात के प्रमाण है कि भारती का कहानी पर पूरा अधिकार है ।

उपन्यास में एकरसता या ऊब कहीं नहीं है, न शैली में, न शिल्प में । विविधता का आकर्षण अवश्य है । कहानियाँ तो अपने आप में विविधभाषी हैं ही, कहानी के बाद आने वाले अनध्याय भी विविध-शिल्परूपात्मक हैं । इस कहानी में वर्णनात्मक पद्धति है, दूसरी में पारस्परिक वाद-विवाद का नाटकीय वर्णन है, तीसरी में दारुण दुःखान्त को सुनकर अर्द्ध-सुप्त मन में असबद्ध स्वप्न विचारों का सिलसिला है । लेकिन अन्तिम अध्याय का जोड़ ठीक से नहीं बैठ पाया है । सातवें घोड़े की कल्पना पूरी कहानी से उभर कर नहीं आती । कोई ऐसा संकेत भी कहानी से नहीं मिलता जो सातवें घोड़े का अर्थात् जमुना, सत्ती और तन्ना के बच्चों के उज्ज्वल भविष्य का आभास देता हो ।

समग्रतः सूरज का सातवाँ घोड़ा, प्राचीन लोक कथात्मक पद्धति का आधुनिक संस्करण है जिसमें शिल्प का ऐसा कुशल विनियोग हुआ कि यह लघु उपन्यास भी व्यापक विषय के विभिन्न पक्षों को अपने में समेट पाने में समर्थ हो सका । 'सूरज का सातवाँ घोड़ा' की प्रायोगिक शिल्प-नव्यता अपने आकर्षण के साथ विषय को भी ऊँचा उठाने में समर्थ हो सकी है ।

शिल्प की दृष्टि से यह निःसंदेह हिन्दी उपन्यास-क्षेत्र में अकेला है । काल्पनिक कथाकार माणिक को इस रूप में चित्रित किया गया है कि उसके जीवन से संचित इन कहानियों में यथार्थ का भ्रम होने लगता है । शिल्प की दृष्टि से यह एक विशिष्ट प्रयोग है जिसका महत्व मात्र प्रयोग तक ही सिमटा हुआ नहीं है, जन-जीवन तक फैला हुआ भी है ।

मनोविज्ञान :

चिन्तन के क्षेत्र में विज्ञान के प्रवेश का अनिवार्य परिणाम है विश्लेषण की प्रवृत्ति । इसीलिए मनुष्य की आज तक की वैज्ञानिक प्रगति ने उसे हर क्षेत्र में विश्लेषणात्मक चिन्तन की ओर अग्रसर कर रखा है । मनुष्य को समझने के लिए भी वैज्ञानिक प्रणाली का उपयोग किया गया है और इसी का परिणाम है मनो-विज्ञान । जीवन में प्रत्येक व्यक्ति को निरन्तर छोटे-बड़े मानसिक संघर्षों से होकर गुजरना पड़ता है, उसके वास्तविक स्वरूप के परिज्ञान के लिए मनोवैज्ञानिक अध्ययन आवश्यक है । अतः आज के उपन्यास मनोविज्ञान की उपेक्षा नहीं कर सकते ।

बाह्य जीवन मात्र के निरीक्षण से मानव-बुद्धि ने जो नियम और सिद्धान्त बना रखे हैं उनका निषेध कर, नवीन गूढतम सत्यो का अन्वेषण करना मनोविज्ञान का ध्येय है। सक्षेप में, मन का वैज्ञानिक अध्ययन मनोविज्ञान के अन्तर्गत आता है। भारती के दोनो उपन्यासो में यत्र-तत्र जाने-अनजाने में मनोविज्ञान आया है। लेकिन मनोविज्ञान कही-कही ही आ पाया है क्योंकि भारती के ये उपन्यास जैनेन्द्र की भाँति मनोविज्ञान को दृष्टि में रखकर नहीं लिखे गए हैं। फिर भी जो थोड़ा बहुत मनोविज्ञान आया है, उसका परिवेश द्रष्टव्य है।

बर्ती का चरित्र आन्तरिक अधिक है। एक स्थान पर वह चन्दर से कहता है, “माफ करना भाई। उससे मेरी शिकायत मत करना। असल में ये गुलाब मेरी मृत पत्नी की यादगार हैं। जब इनका पहला पेड़ आया था तब मैं इतना ही जवान था जितने तुम।”^१ गुलाबो का रिश्ता पत्नी से जुड़ गया है। मनोविज्ञान के अनुसार मन के तीन भाग किये गए हैं।

१ चेतन

२. अर्द्ध चेतन और

३ अवचेतन

बर्ती यह का अवचेतन मन गुलाब में पत्नी की झलक देखकर सन्तुष्ट होने का यत्न करता है। बर्ती में ही अवचेतन मन का एक और क्रिया-व्यापार देखिये जहाँ उसे फूलों में पत्नी का एहसास ही नहीं होता बल्कि पत्नी का यथार्थ दर्शन भी होता है। बर्ती अपनी बहन से कहता है—“मैं कितना अभागा हूँ, कितना अभागा। अच्छा पम्मी, कल रात को तुमने सुना था, वह आयी थी और पूछ रही थी, बर्ती तुम्हारी तबीयत अब ठीक है, मैंने झट अपनी आख ढक ली कि कहीं आख का पीलापन देख न ले, मैंने कहा—तबीयत अब ठीक है, मैं अब अच्छा हूँ, तो उठी और जाने लगी।”^२

क्रोचे ने कला को “एड्स टू मेमोरी” माना है जब कि मनोविज्ञान में मानव के अवचेतन में कोई भी स्मृति, प्रिय अथवा साम्य वाली वस्तु “एड्स टू मेमोरी” बन जाती है और इन फूलों ने बर्ती के लिए “एड्स टू मेमोरी” का ही काम किया है और बर्ती ने अपने माजी को पुनः जिया है। गुलाबों से बर्ती को प्यार होना मनोवैज्ञानिक महत्व इसलिए रखता है कि इनके साथ बर्ती के जीवन की एक बड़ी ट्रेजेडी गुंथी हुई है।

१. “गुनाहो का देवता” दसवा स०, पृष्ठ ३१

२. “गुनाहो का देवता” दसवा स०, पृष्ठ ३६

सुधा और चन्दर के निश्छल सम्बन्ध जिन्हे वे लौकिकता की सीमा से उठकर मानते हैं वे भी अवचेतन मन की स्थिति को नहीं जानते । जब सुधा और चन्दर पम्मी के यहा जाते हैं तो पम्मी उन्हें एक गीत सुनाती है जिसे सुनकर सुधा वहा नहीं टिक पाती. वह घबरा जाती है और कहती है “चलो, चन्दर चले अब,” । उसने चन्दर का हाथ पकड़ कर खींच लिया । मिस पम्मी अब फिर कभी आयेगे । आज मेरा मन ठीक नहीं है ।”^१ वहा न रुक पाने का मनोवैज्ञानिक कारण यह है कि कोई भी प्रेयसी अपने प्रिय को दूसरे के स्नेह-सम्बन्धों में नहीं देख पाती और “फिर कभी आने” के सस्ते बहाने से अपने आप को मुक्त करने का अभिनय करती है ।

एक बार पम्मी और चन्दर पिकचर जाते हैं जहा पम्मी चन्दर को सेलामी की कहानी सुनाती है जिसका सारांश है कि हैराद अपने भाई को मारकर भाभी से शादी कर लेता है । हैराद की भतीजी सेलामी बहुत सुन्दर कन्या है और सेलामी एक पैगम्बर से प्यार करती है । उधर हैराद सेलामी पर भी मुग्ध हो जाता है और पैगम्बर सेलामी के प्रणय को ठुकरा देता है । सेलामी प्रसिद्ध नर्तकी थी । एक बार वह हैराद के वचन पर नाची और पुरस्कार में अपमान करने वाले पैगम्बर का सिर मागा । उसने सिर तो दिया पर राज्य पर कोई आपत्ति न आए इस कारण थोड़े दिनों बाद सेलामी को भी मरवा दिया ।

चन्दर को यह कहानी बहुत रुचती है । इसका कारण यह है कि हैराद यदि अपनी भतीजी तक पर मुग्ध हो सकता है तो चन्दर सुधा पर मुग्ध होकर कौनसा गुनाह करता है ? इससे उसका मन आश्वस्त होता है और वह सुधा को भी यह पिकचर दिखाने का विचार करने लगता है ।

‘गुनाहो का देवता’ में विशेषकर मनोविज्ञान वर्टी के चरित्र में ही साकार हुआ है । इसका मूल कारण है वर्टी की विक्षिप्तावस्था । उसकी पत्नी के सार्जेंट के साथ चले जाने के बाद उसे दिल और भावना नाम की वस्तुओं से नफरत हो जाती है । लेखक की शब्दावली में “आजकल वह दिल की शकल का एक पाननुमा दफती का टुकड़ा काटकर उसमें गोली मारा करता है और जब किसी चिड़िया वगैरह को मारता है तो शिकार को उठाकर देखता है कि गोली हृदय में लगी है या नहीं ।”^२ वह हृदय से नफरत करने लगता है और नर्तित क्षितिज की छाती भी उसे निर्मम लगने लगती है और जब वह अपने अतीत को जीता है तो पराजित होते हुए उसके भू-कपी पख रेशम के वन्ध्या वन को चीर कर सासों लुटाते हैं । वर्टी में

१. “गुनाहो का देवता, दसवा स०, पृष्ठ १६५

२. “गुनाहो का देवता” दसवा स०, पृष्ठ १६२

गहरा मनोविज्ञान फिर देखिए 'अकेली लडकी नहीं, मिस्टर । मैं वहा से दो चीजें लाया हूँ—एक तो यह तोते का बच्चा और एक यह जेनी, वही लडकी । तोते को मैं बहुत प्यार करता हूँ, वह बड़ा हो जाएगा, बोलने लगेगा तो उसे गोली मार दूंगा, और लडकी से मैं नफरत करता हूँ, उससे शादी कर लूंगा ।"१

प्यार का परिणाम मृत्यु और नफरत का परिणाम अपनत्व, मोटे रूप से विरोधी बातें लगती हैं पर गहराई में जाकर यह विरोध सत्य में परिवर्तित हो जाता है । इसका भी मूल कारण यही है कि वह भावना को, कैशोर्य, और कच्ची उम्र को नफरत से देखता है और आयु की एक सीमा विशेष गुजर जाने के बाद हमें वर्तों के कथन में सत्य के दर्शन होने लगते हैं । पागल लगने वाला यह पात्र अपनी गहराई में बड़े मनोवैज्ञानिक अर्थ रखता है और इन विरोधों में ही वर्तों इतिहास पुरुष के साथे के लेख-सा वृद्ध और जर्जर हो गया है । जिसमें जो कुछ है, अपना है जिसके जिस्म की खुदाई में कोई खण्डहर नहीं मिल सकता ।

इस प्रकार परिवेश के अनुकूल गुनाहों के देवता में कही प्रसंगवश मनोविज्ञान आ गया है लेकिन यह सत्य है कि इसमें मनोविज्ञान के चित्र बड़े हल्के-फुल्के और रुपहले हैं ।

'सूरज का सातवा घोड़ा' स्पष्ट और किस्सागोई की शैली में लिखा गया एक विशिष्ट प्रयोग है जिसमें समाज के यथार्थ को लेखक ने बढिया ढंग में सवारा है । स्पष्टता होने के कारण उपन्यास में साकेतिकता नहीं है और बिना साकेतिकता के, जैसा कि माना जाता है, मनोविज्ञान अपनी पूरी सीमाओं में जीवित नहीं रह सकता । अतः स्पष्ट है कि 'सूरज का सातवा घोड़ा' एक मनोवैज्ञानिक उपन्यास नहीं है और यदि इसमें मनोविज्ञान है भी तो वह काफी स्पष्ट और सतही है । लेकिन इन सबके बाद भी मनोविज्ञान एक ऐसा विषय है जिसे हर स्थान पर खोजा जा सकता है । 'सूरज का सातवा घोड़ा' का परिवेश निम्न-मध्यम-वर्ग का प्रेम है और प्रेम एक ऐसा विषय है जो मनोविज्ञान-रहित हो ही नहीं सकता ।

उपन्यास का नायक है—माणिक मुल्ला । पूरा उपन्यास माणिक की कहानियों से सराबोर है । अतः हमें सबसे पहले माणिक को ही अपनी दृष्टि-परिधि में समेटना चाहिए ।

खरबूजा काटते हुए माणिक कहते हैं—'प्यारे बन्धुओं ! कहावत में चाहे जो कुछ हो, प्रेम में खरबूजा चाहे चाकू पर गिरे चाहे चाकू खरबूजे पर, नुकसान

हमेशा चाकू का होना है । अतः जिमका व्यक्तित्व चाकू की तरह तेज और मुनो-हो उसे हर हालत डम उलभन मे से वचना चाहिए ।”^१

माणिक प्रेम मे वचना चाहते है क्योंकि वे डम दर्द को जी चुके है । उनके मन के घाव गिराओ ने जिये है, डमीलिए भीतर कही बारुद ने पट बन्द कर लिए हैं और माणिक का सफा आग जीता रहा है । प्रेम मे यही सब कुछ होता है जिसे माणिक ने दर्शन की भाषा मे अभिव्यक्ति दी है ।

माणिक जमुना के यहा नही जाना चाहते, फिर भी वे जाते है क्योंकि उनका स्वय पर काबू नही है ।

“दूसरे दिन माणिक मुल्ला ने चलने की कोशिश की, क्योंकि उन्हे जाने मे डर भी लगता था और वे जाना भी चाहते थे और न जाने कौन सी चीज थी जो अन्दर ही अन्दर उनमे कहती थी, माणिक यह बहुत ही बुरी बात है—जमुना अच्छी लडकी नही—और उनके ही अन्दर कोई दूसरी चीज थी जो कहनी थी चलो माणिक ! तुम्हारा क्या विगडता है । चलो देखें क्या होता है ?”^२

माणिक का मन कही से भीतर ही भीतर कमजोर है जिमे माणिक स्वय नही जानते और ‘देखे क्या होता है’ के बहाने से स्वय को बहा ले जाते हैं; जबकि होना-जाना क्या है इसे माणिक बहुत अच्छी तरह से जानते है । फिर भी माणिक जाते हैं और सब कुछ जानने के बाद भी स्वय को नही रोक पाते । इस ‘क्यो’ की व्याख्या शब्द-विवान से बाहर की बात है जिमे पाठक के (और माणिक के भी) मन की अन्तरंग परतें अच्छी तरह मे जानती है । जाने के बाद वही सब कुछ होता है जिमका सदेह अवचेतन मे माणिक को पहले से ही था और माणिक जब वापस आने के लिए उठे तो जमुना कहती है—“रोज आओगे न ?” माणिक ने आनाकानी की तो जमुना ने कहा—देखो माणिक, तुमने नमक खाया है और नमक खाकर जो अदा नही करता उम पर बहुत पाप पडता है, क्योंकि ऊपर भगवान भी देखता है और वही मे दर्ज करता रहता है ।”^३

नमक खाने की और उसे अदा करने की वडिया परम्परा का आश्रय लेती हुई जमुना अपने मन को आश्वस्त करती है और माणिक को रोज आने पर मजबूर कर लेती है । माणिक जाते रहते हैं, मनोविज्ञान के आश्रय मे जमुना अपना नमक लेती रही और एक दिन उसका विवाह हो गया और माणिक मुह ताकते रह गये ।

१. ‘सूरज का सातवा घोड़ा’ प्रथम स०, पृष्ठ ११

२. ‘सूरज का सातवा घोड़ा’, प्रथम स०, पृष्ठ २२

३. ‘सूरज का सातवां घोड़ा’, प्रथम स०, पृष्ठ २४

माणिक सत्य की कठोर जमीन भोगने लगे तब पता चला कि “भावना हमारे सामाजिक जीवन की खाद नहीं बन पाती, जिदगी उमे झाड-झखाड की तरह उखाड फेंकती है।”^१

लिली की घटना का माणिक के साथ गहरा सम्बन्ध था। एक दिन लेखक पूछ बैठते हैं कि “इस घटना ने तो आपके जीवन पर गहरा प्रभाव डाला होगा।” तो माणिक का उत्तर देखिए—“मनोवैज्ञानिकों का कहना है कि छोटी से छोटी और बड़ी से बड़ी कोई घटना ऐसी नहीं जो आदमी के मन पर गहरी छाप न छोड़ जाय।”^२

हर घटना मन पर अपना प्रभाव छोड़ती है। यह बात अलग है कि घटना पात्र-विशेष के जीवन से कितनी सम्बन्धित है। यदि घटना कही गहरी सम्बन्धित है तो उसका प्रभाव भी विशिष्ट होगा और घटना सामान्य है तो थोड़ी देर बाद ही पात्र अपने सामान्य जीवन में सहजता से लौट आएगा। सती की घटना माणिक के जीवन से धीरे-धीरे जुड़ती ही चली गई। यहाँ तक कि सती उन्हें एक विश्वासपात्र मित्र तक मानने लग गयी। “माणिक मुल्ला की गिनती सती, पता नहीं, क्यों अपने मित्रों में करने लग गयी, एक ऐसा मित्र जिस पर पूर्ण विश्वास किया जा सकता है। एक ऐसा मित्र जिसे सभी साबुन के नुस्खे निःसन्देह बताये जा सकते हैं। जिसके बारे में पूरा भरोसा था कि माणिक साबुन के नुस्खों को दूसरी कम्पनी वालों को नहीं बता देगा।”^३ सभी को माणिक पर इतना विश्वास क्यों हो गया, इसका कारण भी सती नहीं जानती। यह ठीक वैसे ही है जैसे कभी कभी मूड बन जाने पर देर तक वेमत्तलब अनजानी राहों पर भटकने में भी आनंद आता है और लगता है कि मन काफी हल्का हो आया है अथवा यह मालूम होने पर भी सुबह जल्दी उठकर इस काम को पूरा करना है तब भी अलस भाव से उठ न पाना और देर तक जागती आँखें लिये सोये रहना। ये मन की स्थितियाँ हैं जहाँ चेतन मन का क्रिया-व्यापार शिथिल हो जाता है और अवचेतन की सत्ता प्रबल हो उठती है। ठीक यही सती के साथ होता है। माणिक के साथ तो जिन्दगी भर यही होता रहा है, अवचेतन प्रबल होकर फिर फिर अपनी सत्ता खोता रहा। फिर भी, माणिक ने ‘जयवर्धन’ की तरह बार बार स्वयं को समझने का प्रयास नहीं किया है।

१ वही, पृष्ठ ६८

२ वही, पृष्ठ ८६

३ वही पृष्ठ ८६

समस्याओं का आकलन

भारती के दोनो उपन्यास सोद्देश्य लिखे गये उपन्यास हैं। भारती ने इन उपन्यासों में हमारी कुछ समस्याओं को बड़े बढ़िया ढंग से उठाया है। 'गुनाहो का देवता' में तो एक मात्र समस्या है प्रेम की जिसे भारती की लेखनी ने इन्द्रधनुषी शैली में सजाकर मन को धो देने वाले प्रसंगों को समेट कर बड़े नाजुक अन्दाज में प्रस्तुत किया है। लेकिन यह नाजुक अन्दाज उस दवा की गोली के समान है जो अपना आवरण तो मधुर रखती है पर जिसका भीतरी भाग अत्यन्त कटु होता है। प्रेम आज के जीवन का एक बदलता हुआ सत्य है जिसका अकन भारती ने बदलते हुए सत्यो के साथ किया है। भारतीय समाज में हमें 'प्रेम' शब्द पर भिन्न-भिन्न मत रखने वालों की नुमाइश आसानी से देखने को मिल सकती है। इस नुमाइश को भारती के उपन्यासों में देखिए :

वर्तों जैसे प्रेम की चोट खाए हुए और विक्षिप्त मनःस्थिति वाले कितने प्राणी हमारे साथ हैं जो प्रेम के नाम पर बरवादियाँ ओढ़ लेते हैं और जीवन के गूढ़ सत्यो को अनजाने में ही निरावरित करते रहते हैं ? समाज से उन्हें आक्रोश रहता है और उनका जीवन मात्र खाना-पूति बन जाता है और विक्षिप्त-सा हो उठता है। इस विक्षिप्त स्थिति में मानव का अवचेतन मन सजा और क्रियाशील रहता है। वर्तों भावना तथा वासना के द्वन्द्व में फस जाता है और अपने धावों को कुरेद-कुरेद कर सुख पाने की चेष्टा करता है। पाठक के मन पर एक गहरी उदामी उतर आती है और प्रेम न जाने किन गतों में तिरोहित हो जाता है। मानव क्या से क्या बन बैठता है। यहाँ तक कि इस वर्तों पर पम्मी को भी दया नहीं आती : 'लेकिन मैं सच कहती हूँ, वह बहुत गभीर हो गयी। मुझे जरा तरस नहीं आता इस पागलपन पर।'^१

चन्दर का जीवन भी इसी प्रेम-समस्या से आच्छादित है। चन्दर जैसा पढा-लिखा प्राणी जो यह जानता है कि "जीवन को सुधारने के लिए आर्थिक ढाँचा बदल देने भर की जरूरत नहीं है, उसके लिए आदमी का सुधार करना होगा" वह भी समझता था कि वह जिस तरह दुनिया का सपना देखता, वह दुनिया आज की किसी भी एक राजनैतिक क्रान्ति या किसी भी विशेष पार्टी की सहायता मात्र से नहीं बन सकती है।^२ यह सब जानने वाला चन्दर जैसा प्राणी भी क्या बन बैठता है ? क्या हमारे समाज का छिपा हुआ एक वर्ग चन्दर नहीं है ? विनती के विवाह

१. "गुनाहो का देवता", दसवा स०, पृष्ठ ४०

२. वही, पृष्ठ, ६०-६१

की समस्या क्या आज के समाज की समस्या नहीं है ? कितनी विनतीया आज घर-घर में विनती का हृदय लिए उदास घड़कनें गिन रही हैं और प्यार के नाम पर खून भीतर ही भीतर टूट कर जहरीला जानवर बन रहा है । आज समाज की स्थिति भी ठीक यही है, जहां मन में तूफान है फिर भी ऊपर के आवरण से अपने आपको प्रसन्न रखने का छलावा मध्यम वर्ग की कौन लड़की नहीं करती ? किसनी गेसू प्यार के नाम की दुहाई देते-देते चुक गयी हैं । गेसू का प्यार जिसमें उसके प्रिय का छलाव है, यह छलाव समाज से दूर रहा कब है ? समाज इन्हीं छलावों से भरा-पूरा है ।

इन सबसे अलग समस्या है पम्मी जैसी औरतों के साथ । पम्मी चन्दर को मित्र बनाती है, उसे आदर्शों की सीख देती है और प्रेमियों में एक निश्चित अलगाव और दूरी को अनिवार्य मानती है । लेकिन इस पम्मी का 'भीतर' ऊपरी आवरण से बिल्कुल विपरीत है । उसमें प्यार का आवरण है और उसकी वास्तविकता है वासना की तृप्ति, अपना उल्लू सीधा करने की भावना । पम्मी चन्दर से दूर जाते समय एक पत्र देकर जाती है जिसमें स्पष्ट लिखा हुआ है—“लेकिन मैंने कह दिया न कि मैं तुमसे छिपाऊँगी नहीं । तुम इस भ्रम में कभी मत रहना कि मैंने तुम्हें प्यार किया था । कल मुझे लगा कि मैंने अपने आप को आज तक धोखा दिया था प्यार जैसी गंभीर खतरनाक तूफानी भावना को अपने कन्वों पर ढोने का खतरा देवता या बुद्धिहीन ही उठा सकते हैं । तुम मेरे योग्य नहीं, तुम अपने विश्वासों के लोक में लौट जाओ ।”

पम्मी के कथन में सत्य का कितना अंश है, हम लोगों से छिपा नहीं है । यह समस्या समाज के वर्ग-विशेष की अपनी समस्या है जिसे हम नकार नहीं सकते । जिन्दगी प्रेम के आदर्श और ढोंग से नहीं ढोयी जा सकती और पम्मी की दृष्टि में शायद इसीलिए हिन्दू, प्रेम के बजाय विवाह को अधिक महत्व देते हैं । परन्तु शायद इस बात को पम्मी भी नहीं जानती कि हिन्दुओं में विवाह भी अपने आप में एक समस्या है—जिस समस्या को विनती का वर्ग भली-भाँति जानता है, चन्दर और सुधा का वर्ग भली-भाँति जानता है ।

कुल मिलाकर “गुनाहों के देवता” में प्रेम का अकन एक विकट समस्या के रूप में हुआ है और उस समस्या को ढोते-ढोते ही जीवन चुक कर रीत गया है ।

“सूरज का सातवा घोंडा” भी रोमांटिक कलाकार भारती की प्रेम से ही जुड़ी दूसरी कृति है जिसकी जमीन पहली कृति से बिल्कुल अलग है । अन्तर इतना ही है कि इसमें 'प्रेम' एक तीखी समस्या के रूप में आया है जिस पर कोई आवरण

नहीं है। शुरू से अन्त तक समस्या अविराम चली है और अन्त में थक कर, हार कर सुस्ताने बैठ गई है। लेकिन इसके बाद भी समस्या, समस्या ही रही है।

भारती ने 'सूरज का सातवा घोड़ा' की भूमिका में कहा है कि "गुनाहों का देवता" के बाद यह मेरी दूसरी कथाकृति है। दोनों कृतियों में काल क्रम का अन्तर पढ़ने के अलावा उन बिन्दुओं में भी अन्तर आ गया है जिन पर खड़े होकर मैंने समस्या का विश्लेषण किया है।^१ भारती ने स्पष्ट कहा है कि इसमें समस्याओं के बिन्दु "गुनाहों के देवता" के बिन्दुओं से अलग और कटे हुए हैं। इस कटी हुई जमीन पर भारती ने पाव टिकाने का प्रयत्न किया है और मानव-जीवन की गहराइयों में उतर कर नये मूल्यों की खोज की है, उन मूल्यों की खोज जो जीवन को समझने के लिए सही दृष्टि देते हैं। निम्न मध्य-वर्ग में प्रेम की समस्या एक भयंकर समस्या है। इस कृति में प्रेम के अलावा, जिन्दगी, समाज, मानव-मूल्य, स्वतंत्र-दृष्टि, और आत्मा की ईमानदारी प्रस्तुत हुई है जिन्हें एक साथ पाना बड़ा कठिन है। ये सब समस्याएँ चिन्तन की भूमि में आकर पाठक को झकझोरती रहती हैं।

पहली प्रेम-कथा समाप्त होती है जमुना के वैधव्य में। लेकिन हम जमुना के वैधव्य को पढ़कर उदास नहीं होते और न ही ये सोचते हैं कि जमुना पति की मृत्यु के बाद तागे वाले के साथ क्यों रहने लग जाती है। बल्कि हम यह सोचते हैं कि जमुना निम्न मध्यम-वर्ग की एक विवशता है। आज का यह वर्ग साहसी नहीं है, आदर्श-प्रेमी नहीं है, इस परिवेश और आयाम में जमुना जो भी कुछ करती है सो गलत नहीं है, वास्तविक है। इस वास्तविकता के साथ ही व्यंग्य के अनेक घरातल उभरते हैं। द्रष्टव्य है "देखिए असल में इसकी मार्क्सवादी व्याख्या इस तरह हो सकती है। जमुना मानवता का प्रतीक है, मध्यवर्ग (माणिक मुल्ला) तथा सामन्त वर्ग (जमींदार) उसका उद्धार करने में असफल रहते हैं। अन्त में श्रमिक वर्ग (रामधन) उसको नयी दिशा सुझाता है।"^२ इस प्रकार प्रगतिवादी विचारकों की कमजोरियों पर भारती ने व्यंग्य को माध्यम बनाकर तटस्थता से दृष्टिपात किया है।

भारती के उपन्यास में गुंथी ये कहानियाँ कहीं-कहीं विचित्र निष्कर्ष निकाल कर पाठकों को चमत्कृत कर देती हैं या हँसा देती हैं। यह हँसना इसलिए नहीं है कि विचित्र या अप्रत्याशित निष्कर्ष देखकर हम सिर्फ हँस लें। यह हँसी सेटायर की हँसी है। एक निर्मम व्यंग्यकार की जहर और कड़वाहट में बुझी तीखी हँसी है। जिस कहानी का निष्कर्ष है "खाओ वदन बनाओ" क्या यह निष्कर्ष माणिक के हृदय

१. "सूरज का सातवा घोड़ा" प्रथम स०, पृष्ठ, ७

२. "सूरज का सातवा घोड़ा" प्रथम स०, पृष्ठ ४३

को कचोटती कटुता, निराशा और कठोर वास्तविकता का पर्याय नहीं है ? ऊपर से वह चाहे कितना ही हल्का क्यों न लगे । “घोड़े की नाल” के निष्कर्ष की ये पंक्तियाँ “इतनी बड़ी कोठी थी, अकेले रहना विधवा महिला के लिए अनुचित था, अतः उसने रामधन को भी एक कोठरी दे दी और पवित्रता से जीवन व्यतीत करने लगी ।”^१ एक दिन कहीं रेल-सफर में माणिक को रामधन मिला । सिल्क का कुर्ता पान का डिब्बा, बड़े ठाठ थे उसके । क्या आज के विधवा जीवन की तयाकथित पवित्रता की खिल्ली नहीं है ? क्या यह आज के समाज का नंगा सत्य नहीं है ? क्या यह समस्या खण्डित वर्तमान में सुलगी हुई नहीं है ? क्या श्याम का यह कथन कि “भाई हमारे चारों ओर दुर्भाग्य से नब्बे प्रतिशत लोग जमुना और रामधन की तरह के हैं,^२ सत्य नहीं है ? यदि है तो यह समस्या समाज के कितने बड़े वर्ग की समस्या है ।

इन्हीं समस्याओं की ऊबड़-खाबड़ घाटियों में ठोकरें खाते-खाते सूरज के सात घोड़ों में से छह घोड़ों ने कन्धे डाल दिए हैं, अर्थात् हुआ यह है कि हमारे वर्ग-विगलित, अनैतिक, भ्रष्ट और अंधेरे जीवन की गलियों में चलने से सूर्य का रथ काफी टूट-फूट गया है और बेचारे घोड़ों की तो यह हालत हो गई है कि किसी की दुम फट गयी है तो किसी का पैर उखड़ गया है, कोई सूखकर ठठरी हो गया है तो किसी के खुर घायल हो गये हैं । अब बचा है सिर्फ एक घोड़ा जिसके पख अब भी सावित हैं, जो सीना ताने गर्दन उठाये आगे चल रहा है । वह घोड़ा है भविष्य का घोड़ा, जमुना, तन्ना और सत्ती के नन्हे निरुपाय बच्चों का घोड़ा, जिनकी ज़िन्दगी हमारी ज़िन्दगी से ज्यादा अमन-चैन की ज़िन्दगी होगी, ज्यादा पवित्रता की ज़िन्दगी होगी, उसमें ज्यादा प्रकाश होगा, ज्यादा अमृत होगा । वही सातवा घोड़ा हमारी पलकों में भविष्य के सपने और वर्तमान के नवीन आकलन भेजता है ताकि हम वह रास्ता बना सकें जिस पर होकर भविष्य का घोड़ा आएगा, इतिहास के वे नए पन्ने लिख सकें जिन पर अश्वमेध का दिग्विजयी घोड़ा दौड़ेगा । माणिक मुल्ला ने यह भी बताया कि “यद्यपि बाकी घोड़े दुर्बल, रक्तहीन और विकलांग हैं पर सातवा घोड़ा तेजस्वी और शौर्यवान है और हमें अपना ध्यान, अपनी आस्था उसी पर रखनी चाहिए ।”^३ सूरज के छह घोड़ों वाली ही स्थिति आज हमारे समाज की है, सातवा घोड़ा हमारे लिए आस्था का घोड़ा है जो समस्याओं की शृंखला से जकड़ा हुआ है ।

इन समस्याओं के पथरीले बियाबान में भटकते-भटकते सूरज के छह घोड़ों की ही भाँति आज का मध्यम वर्ग इतिहास-पुरुष के माथे के लेख-सा वृद्ध और मटमैला

१ “सूरज का सातवा घोड़ा” प्रथम स०, पृष्ठ ३८

२ वही, पृष्ठ २७

३ वही, पृष्ठ ११४

हो गया है और मध्यम वर्ग का अभिमन्यु सूनी-सूनी आखों से समस्याओं के व्यूह देखकर मन की अघेरी और गहरी दरारों में चीखता रहा है—चीख जो समस्याओं की दुर्भेद्यता से टकरा-टकरा कर क्षितिज के अनजाने छोर में जाकर मिलती रही है ।

विचार-तत्व

लेखन और विचार का परस्पर बहुत गहरा सम्बन्ध है । विचार-श्रृंखला ही लेखक को लिखने के लिए प्रेरित करती है । विचार युग के साथ-साथ परिवर्तित होते रहते हैं । इसी का परिणाम है कि हर युग के अपने मूल्य होते हैं और जब-जब विचारों में परिवर्तन आता है तब तब स्थापित मूल्यों के लिए सकट उत्पन्न होता है । विचारों का सम्बन्ध युग-विशेष से होता है और उनका मूल्य भी युग-विशेष में ही रहता है ।

उपन्यास में भी विचार तत्व का बहुत महत्व है । विचारहीन उपन्यास तो सेमर के फूल की भाँति झूझा होता है । विचारों का परिवेश से घनिष्ठ सम्बन्ध होता है । पात्र जिस परिवेश में रहता है उसका पात्र के विचारों पर लक्ष्यालक्ष्य रूप में बहुत प्रभाव पड़ता है ।

भारती के उपन्यासों में भी कुछ विचारणीय बातें हैं । ये विचार मध्य-वर्ग से सम्बन्धित हैं क्योंकि भारती के सभी पात्र मध्य-वर्ग से हैं ।

डा० शुक्ला (सुधा के पिता) स्वभाव से गंभीर और चिन्तनशील व्यक्ति हैं । इन दिनों वे जाति-व्यवस्था पर एक पुस्तक लिखने की बात सोच रहे हैं । इस बारे में चन्दर से राय मांगते हैं । चन्दर इस बात पर सहमत नहीं है और उसकी दृष्टि में जाति-व्यवस्था का कोई महत्त्व नहीं है । चन्दर के इस दृष्टिकोण से परिचित होने के बाद डा० शुक्ला कहते हैं,—यही तो तुम लोगों में खराबी है । कुछ थोड़ी सी खराबियाँ जाति-व्यवस्था की देख ली और उसके खिलाफ हो गए । हमारे भारत की प्राचीन सांस्कृतिक परम्पराओं को तो बहुत ही सावधानी से समझने की आवश्यकता है । यह समझ लो कि मानव-जाति दुर्बल नहीं है । अपने विकास-क्रम में वह उन्हीं संस्थाओं, रीति-रिवाजों और परम्पराओं को रहने देती है जो उसके अस्तित्व के लिए बहुत आवश्यक होती हैं ।”^१

यह विचारणीय बात है कि क्या जाति-व्यवस्था हमारे लिए आवश्यक है अथवा हमें भी परम्परा से चले आते हुए इस आडम्बर को ओढ़ना पड़ता है ? यह निर्विवाद सत्य है कि जाति मानव के हित के लिए एक वैज्ञानिक व्यवस्था है । इस स्थिति में जाति-विशेष में कुछ खराबियाँ देखकर उसके खिलाफ हो जाना अधिक

उचित नहीं है। जाति-व्यवस्था के इस विरोध का कारण यह है कि हम जाति को सकुचित अर्थ में ग्रहण करने लग गए हैं। इसी का परिणाम है कि चन्दर जैसे शिक्षित लोग भी इस व्यवस्था के विरोध में हैं। जाति व्यवस्था के विरोध के कारणों में बुद्धसेन चतुर्वेदी निम्न तत्वों को प्रमुख मानते हैं।^१

१. वर्तमान शिक्षा प्रणाली का प्रभाव
२. औद्योगीकरण
३. व्यक्तिवादिता का उदय
४. प्रतिष्ठा का माप-दण्ड पैसा
५. स्त्रियों को समान अधिकार
६. आवागमन के साधनों में उन्नति
७. शिक्षा का प्रसार
८. सुधार-आंदोलन
९. राजनैतिक आन्दोलन
१०. सरकारी हस्तक्षेप

डा० शुक्ला और चन्दर में काफी बहस बढ जाने पर डा० शुक्ला कहते हैं - “व्याह-शादी को कम से कम मैं भावना की दृष्टि से नहीं देखता। यह एक सामाजिक तथ्य है और उसी दृष्टिकोण से हमें देखना चाहिये। शादी में सबसे बड़ी बात होती है सांस्कृतिक समानता।”^२ लेकिन यह बात भी चन्दर को नहीं रुचती क्योंकि वह अतिरिक्त भावुक है। वस्तु सत्य यह है कि व्यक्तिगत भावना और सामाजिक तथ्य दोनों अलग-अलग तत्त्व हैं। भारतीय संस्कृति हमेशा सामाजिक तथ्यों को प्रधानता देती आई है कारण कि यह संस्कृति, व्यक्ति की सत्ता को समाज से पृथक् नहीं मानती। शादी मात्र वैयक्तिक सबब नहीं है, यह एक सामाजिक सबब भी है क्योंकि शादी में पति और पत्नी के संबंधों के अतिरिक्त कुछ और भी सबब हैं जो सामाजिक दृष्टि से महत्वपूर्ण हैं। अतः शादी जैसे सामाजिक कार्य को भावना की दृष्टि से देखना उचित नहीं है।

इसी सदर्भ में एक और विचारणीय बात पम्मी हमारे सामने रखती है। एक बार पम्मी सुधा के यहाँ जाती है तो बातों ही बातों में सुधा से कहती है “मेरा तो यह विचार है कि या तो लड़कियाँ चौतीस वरस के बाद शादियाँ करें जब वे अच्छा पुरा समझने के लायक हो जायें और नहीं तो मुझे तो हिन्दुओं का कायदा सबसे ज्यादा पसंद आता है कि चौदह वरस के पहले ही लड़की की शादी कर दी जाये

१ “समाजशास्त्रीय सिद्धान्तों की विवेचना”, बुद्धसेन चतुर्वेदी, पृष्ठ ५८ से ६१

२ “गुनाहों का देवता”, दसवाँ संस्करण, पृष्ठ ६३

और उसके बाद उसका संसर्ग उसी आदमी से रहे जिससे उसे जिन्दगी भर निवाह करना है और अपने विकास-क्रम में दोनों ही एक दूसरे को समझते चलें ।”^१

पम्मी की विचारधारा सामाजिक दृष्टि से किसी सीमा तक सही है । चौदह वर्ष के पहले तक विचार विकसित नहीं हो पाते और विकसित होने की आयु में लड़के और लड़की को एक ही परिवेश में पनपने देना भावी जिन्दगी के लिए हितकर है । लेकिन चौतीस बरस के बाद शादी करने में क्या तुक हो सकती है, मैं नहीं समझ पाया हूँ । लगता है, चौदह बरस के पहले शादी कर देने वाली बात में तो पम्मी पर हिन्दुओं का प्रभाव है और चौतीस बरस बाद शादी वाली बात पम्मी का वैयक्तिक विचार है ।

डा० शुक्ला जो जातिवाद के पक्षपाती हैं, सुधा की शादी के बाद जब वे सुधा की हालत देखते हैं तो कहते हैं : “इस महीने भर में मेरा सारा विश्वास हिल गया । सुधा का विवाह कितनी अच्छी जगह किया गया, मगर सुधा पीली पड़ गई है । कितना दुःख हुआ देखकर । और विनती के साथ यह हुआ । सचमुच जाति, विवाह, सभी परम्पराएँ बहुत ही बुरी हैं । बुरी तरह सड़ गई हैं । उन्हें तो काट फेंकना चाहिये । मेरा तो वैसे इस अनुभव के बाद सारा आदर्श ही बदल गया ।”^२

इसका कारण यह नहीं है कि विवाह और सभी परम्पराएँ बहुत ही बुरी हैं, इसका कारण पम्मी के कथन में झूठा जा सकता है । सुधा का विवाह उस उम्र में किया गया जब कि उसकी निजी मान्यताएँ पनप गई थीं । वह चन्दर से अलग होना नहीं चाहती थी । यदि सुधा की शादी चौदह वर्ष की आयु से पहले कर दी जाती तो शायद डा० शुक्ला का आदर्श नहीं बदलता और यदि चौतीस बरस के बाद की जाती तो क्या होता, मैं नहीं कह सकता ।

पम्मी स्वतन्त्र विचारों की लड़की है । जब अन्त में वह चन्दर से अलग होती है तो चन्दर को एक पत्र देकर जाती है । पत्र की कुछ पंक्तियाँ द्रष्टव्य हैं : “उन्हीं के पास क्यों जा रही हूँ ? इसलिए, मेरे मित्र कि मैं अब सोच रही हूँ कि स्त्री स्वाधीन नहीं रह सकती । उसके पास पत्नीत्व के सिवा कोई चारा नहीं । जहाँ वह जरा स्वाधीन हुई कि वह उसी अन्व-कूप में जा पड़ती है जहाँ मैं थी । वह अपना शरीर भी खोकर तृप्ति नहीं पाती । फिर प्यार से तो जैसे मेरा विश्वास उठता जा रहा है, प्यार स्थायी नहीं होता । मैं ईसाई हूँ, पर सभी अनुभवों के बाद मुझे पता लगता है कि हिन्दुओं के यहाँ प्रेम नहीं बरन् धर्म और सामाजिक परिस्थितियों के आधार पर विवाह की रीति बहुत वैज्ञानिक और नारी के लिए सबसे ज्यादा

१. “गुनाहो का देवता”, दसवाँ संस्करण, पृष्ठ ८७

२. “गुनाहो का देवता”, दसवाँ संस्करण, पृष्ठ २७३-७४

लाभदायक है। उसमें नारी को थोड़ा बन्धन चाहे क्यों न हो लेकिन स्थायित्व रहता है।^१

पम्मी के इस कथन पर विचार करने से स्पष्ट हो जाता है कि हिन्दू विवाह पद्धति बहुत वैज्ञानिक और स्त्री के लिए हितकर है क्योंकि हिन्दू समाज प्रेम को महत्त्व नहीं देता, धर्म और सामाजिक परिस्थितियों को महत्त्व देता है और इसी का परिणाम है कि सम्बन्धों में स्थायित्व रहता है। आज अधिकतर लड़कियाँ पम्मी जैसी ही स्थिति में हैं। यह स्थिति विवाह द्वारा ही सुलझाई जा सकती है, प्रेम के द्वारा नहीं। प्रेम का सम्बन्ध भावना से है, और विवाह का समाज से। पम्मी की शब्दावली में “विवाह में भावना या आकर्षण अक्सर जहर बिखेर देता है।”

“गुनाहो का देवता” में प्रेम और विवाह पर पर्याप्त विचार किया गया है। विनती भी मध्य-वर्ग का एक विचारणीय प्रश्न है और गेसू भी। विनती और गेसू के माध्यम से उपन्यासकार ने मध्य-वर्ग में फैले अन्धविश्वास को दूर करना चाहा है। गेसू अपने प्रिय द्वारा घोखा दिये जाने पर भी अपने प्रेम को पूजती है और अन्त तक पूजती रहती है। इस स्थिति में प्रेम एक विचारणीय और गंभीर प्रश्न बन जाता है जिसका उत्तरदायित्व अन्धविश्वास और निजी वैयक्तिकता पर है, समाज पर नहीं। उपन्यासकार शायद हमें यह सीख देना चाहता है कि अब युग बदल गया है और पुराने आदर्शों पर ज़िन्दगी नहीं चल सकती। अब हमें युग के उठते हुए तेज कदमों के साथ समझौता करना होगा।

“सूरज का सातवाँ घोड़ा” में भी कुछ विचार-तत्वों का अंकन हुआ है। ये विचार-तत्व मुख्यतः कहानी में न होकर कहानी के बाद दिए गए अनध्याय में हैं। “सूरज का सातवाँ घोड़ा” की कहानियाँ निष्कर्षवादी कहानियाँ हैं और ये निष्कर्ष अपने आप में विचारणीय तत्व हैं क्योंकि ये निष्कर्ष हमारी ज़िन्दगी से निकट का सम्बन्ध रखने वाले हैं।

पहली कहानी के अन्त में श्रोतागण माणिक से पूछते हैं कि इस कहानी का क्या निष्कर्ष निकला। माणिक जवाब देते हैं “विना निष्कर्ष के मैं कुछ नहीं लिखता मित्रों। इससे यह निष्कर्ष निकला कि हर घर में एक गाय होनी चाहिये जिससे राष्ट्र का पशुधन भी बढ़े, सन्तानों का स्वास्थ्य भी बने, पड़ोसियों का भी उपकार हो और भारत में फिर से दूध-दही की नदियाँ बहे।”^२ स्पष्ट है कि माणिक को प्राचीन मान्यताओं से लगाव है। नगरबोध के यात्रिक और नकली जीवन से ऊब कर माणिक आचलिकता में लौट आना पसन्द करते हैं। दूसरी कहानी

१ “गुनाहो का देवता,” दसवाँ संस्करण, पृष्ठ ३०६

२ “सूरज का सातवाँ घोड़ा,” प्रथम सं०, पृष्ठ २६

के अन्त में माणिक श्याम से कहते हैं : “देखो श्याम, भगवान् जो कुछ करता है भले के लिए करता है। आखिर जमुना को कितना सुख मिला। तुम व्यर्थ में दुखी हो रहे थे, क्यों ?”

कुछ लोग भाग्य में विश्वास करते हैं और कुछ नहीं करते। भाग्यवाद की समस्या पर बहुत समय से विचार होता आ रहा है। भाग्यवाद को कुछ विद्वान् ईश्वर से सम्बद्ध मानते हैं तो कुछ विद्वान् ऐसे भी हैं जिन्हें ईश्वर की भी सत्ता में विश्वास नहीं है। भाग्यवाद में विश्वास न रखने वाले लोगों की मान्यता है कि भाग्य मनुष्य को कुछ नहीं करने देता और मनुष्य को एक निरीह प्राणी बना देता है।

माणिक भाग्य के प्रति आस्थावान् हैं। वे भाग्यवादी लोगों की तरह यह मानते हैं कि मनुष्य को आस्थावान् होना चाहिये। माणिक भी ‘सशयात्मा विनश्यति’ में विश्वास रखते हैं और मानते हैं कि अल्लाह के दरबार में सबके लिए बराबर न्याय है। अतः आदमी को व्यर्थ में दुखी नहीं होना चाहिये।

माणिक की ये सभी निष्कर्षवादी कहानियाँ अन्त में हमें समाजोपयोगी निष्कर्ष देती हैं जो हमें रुचते इसलिए हैं कि ये हमारे लिए उपयोगी होते हैं। अन्त में माणिक अपने कहानी-श्रोताओं को समझाते हुए कहते हैं : “यद्यपि इन्हें प्रेम कहानियाँ कहा गया है पर वास्तव में ये “नेति-प्रेम” कहानियाँ हैं अर्थात् जैसे उपनिषदों में नेति नेति कह कर ब्रह्म के स्वरूप का निरूपण किया गया है इसी तरह इन कहानियों में यह प्रेम नहीं था, यह प्रेम नहीं था, यह भी प्रेम नहीं था, कहकर प्रेम की व्याख्या और सामाजिक जीवन में उनके स्थान का निरूपण किया गया था।जो प्रेम समाज की प्रगति और व्यक्ति के विकास का सहायक नहीं बन सकता वह निरर्थक है। यही सत्य है इसके अलावा प्रेम के बारे में कहानियों में जो कुछ कहा गया है, कविताओं में जो कुछ लिखा गया है, पत्रिकाओं में जो छपा गया है, वह सब रगीन भूठ है और कुछ नहीं।”^२

भारती यहाँ आकर पाठक को प्रेम के अरण्य में छोड़ जाते हैं और प्रेम के अरण्य में खोया पाठक यहाँ आकर सोचता है कि क्या ये सब कहानियाँ प्रेम कहानियाँ नहीं हैं? माणिक ने जो प्रेम किया वह तो समाज की प्रगति और व्यक्ति के विकास में सहायक नहीं है। यदि यह प्रेम नहीं है तो आखिर है क्या? अन्त तक पाठक इसी विचार में उलझा रहता है। माणिक कहानियाँ समाप्त कर अपनी राह लेते हैं और पाठक इस अनसुलझे विचार को लिये बैठा रहता है।

१. वही, पृष्ठ ३८

२. “सूरज का सातवाँ घोड़ा” प्रथम स०, पृष्ठ ११२

स्वच्छन्दतावाद का आग्रह

हिन्दी का “स्वच्छन्दतावाद” शब्द अंग्रेजी के “रोमेन्टिसिज़्म” का हिन्दी अनुवाद है। डा० कमल कुमारी जौहरी ने स्वच्छन्दतावाद की निम्न विशेषताएँ मानी हैं।^१

१ कल्पना की प्रधानता

२ भावना का अतिरेक एवं प्रेम की प्रधानता

३ व्यक्तित्व का समावेश

४ प्रकृति-प्रेम

५ अतीत-प्रेम

६ सौन्दर्य-प्रेम और सौन्दर्य दृष्टि

७ साहसिकता तथा शौर्य का प्रदर्शन

८ असाधारण और अलौकिकता की ओर झुकाव एवं जीवन की वास्तविकता से परे।

९ कौतूहल तथा आत्सुक्य की सृष्टि करने वाला

१० अभिव्यक्ति के क्षेत्र में नियमों तथा रूढ़ियों से मुक्त अतः शास्त्रीयता के विरुद्ध।

ध्यान से सोचा जाय तो ये सभी विशेषताएँ वास्तव में मानव की मूल प्रवृत्तियों से सम्बद्ध हैं। ये प्रवृत्तियाँ मनुष्य में सदैव वर्तमान रहती हैं और उसके प्राकृतिक जीवन की स्वाभाविक अंग हैं। अतः यह कहा जा सकता है कि स्वच्छन्दतावाद मानव की मूल प्रवृत्तियों का साहित्य है और इसलिये स्वच्छन्दतावाद साहित्य का अभिन्न अंग है।

स्वच्छन्दतावाद में पात्र प्रायः व्यक्ति होते हैं, टाइप नहीं होते। व्यक्ति होने के कारण पात्र असाधारण अथवा विचित्र होते हैं। पात्रों में सघर्ष बाह्य नहीं होता, आन्तरिक होता है। इसी का परिणाम है कि पात्र बुद्धिजीवी होते हैं और परम्पराओं के प्रति विद्रोही होते हैं।

स्वच्छन्दतावाद के लिए डा० कमल कुमारी जौहरी ने कहा है “स्वच्छन्दतावाद ऐसी अभिव्यक्ति है जिसमें आन्तरिकता का प्राधान्य है, जिसमें सचाई है, स्वाभाविकता है, स्वतन्त्रता है और सौन्दर्य है, जिसमें कोमल और उच्च भावनाओं का मर्मस्पर्शी चित्रण है, जिसमें कल्पना का साम्राज्य है, विषयों की अपरिमिति है, असाधारण, अद्भुत और अलौकिक की ओर रुचि है, तो साधारण का प्रेम भी है

१ “हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी उपन्यास,” डा० कमल कुमारी जौहरी, प्रथम सं०, पृष्ठ ३६

एव लोक-जीवन से निकटता की चाह भी, जिसमे व्यक्तित्व की सुरक्षा है, कलाकार के मुक्त जीवन की पुकार है, मानवता के हृदय का स्पन्दन है, सहानुभूति की तरलता और मानव के भावान्मक ससार की विजय का अमर सदेश है । ... स्वच्छन्दतावादी देश-काल, व्यक्ति की सीमा से परे है किन्तु जिसका अतिरेक वाद के रूप में समय विशेष की वस्तु हो सकता है ।”^१

अब हमे भारती के उपन्यासों के परिप्रेक्ष्य में स्वच्छन्दतावाद के इन तत्वों को देख लेना चाहिये । ‘गुनाहो का देवता’ एक प्रेम-कथा है जिसमें कल्पना और भावना का सुन्दर समन्वय हुआ है । सौन्दर्य-चित्रण और प्राकृति-चित्रण में भी लेखक का मानस रमा है । अभिव्यक्ति के क्षेत्र में लेखक रूढ़ियों से मुक्त है और कुछ चरित्र व्यक्ति होने के कारण विचित्र और असाधारण भी है तो कुछ परम्परा-विरोधी और घोर बुद्धिजीवी भी हैं । पहले हम प्रकृति-चित्रण पर अपनी दृष्टि डालते हैं । चन्दर फूलों का वेहद शौकीन है अतः, उसने सुबह घूमने के लिए अल्फ्रेड पार्क चुना है । इसी पार्क में खिले हुए फूलों का वर्णन देखिये .

“पौधे की ऊपरी फुनगी पर मुस्कराता हुआ आसमान की तरफ मुह किये हुए यह गुलाब जो रात भर सितारों की मुस्कराहट चुपचाप पीता रहा है, यह अपनी मोतिया पाखुरियों के होठों से जाने क्या खिलखिलाता ही जा रहा है । जाने इसे कौन सा रहस्य मिला गया है । और वह नीचे वाली टहनी में आधा झुका हुआ गुलाब, झुकी हुई पलकों से पाखुरियाँ और दोहरे मखमली तार-सी उसकी डण्डी, यह गुलाब जाने क्यों उदास है ? और यह दुबली-पतली लम्बी-सी नाजूक कली जो बहुत सावधानी से हरा आचल लपेटे है और प्रथम ज्ञात-यौवन की तरह लाज में सिमटी, तो सिमटी ही चली जा रही है, लेकिन जिसके यौवन की गुलाबी लपटें सात हरे परदों से भलकी ही पड़ती हैं, छलकी ही पड़ती हैं ।”^२

कुछ चरित्र व्यक्ति होने के कारण असाधारण भी हैं । वर्टी एक ऐसा ही चरित्र है जो अपनी असाधारणता के कारण पाठकों को विस्मय में डाल देता है । वर्टी परम्परा-विरोधी भी है और बुद्धिजीवी भी । अतिरिक्त बुद्धिजीवी होने के कारण वर्टी विक्षिप्त मस्तिष्क वाला बन गया है । पम्मी और चन्दर जब पिकचर जाते हैं तो पम्मी वर्टी से पूछती है कि क्या तुम भी चलोगे ? तो वर्टी का उत्तर देखिये .

“हैं, वर्टी ने सिर हिलाकर जोर से कहा—सिनेमा जाऊंगा ? कभी नहीं । भूल कर भी नहीं । तुमने मुझे क्या समझा है ? मैं सिनेमा जाऊंगा ? घीरे-घीरे

१. ‘हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी उपन्यास’, डा० कमल कुमारी जीहरी, प्रथम स०, पृष्ठ ५०-५१

२. ‘गुनाहो का देवता,’ दसवा संस्करण, पृष्ठ २७-२८

उसका स्वर मद पड़ गया । “अगर सिनेमा में वह सार्जेंट के साथ मिल गई तो ? तो मैं उसका गला घोट दूँगा । अपने गले को दबाते हुए बर्ती बोला और इतनी जोर से दबा दिया अपना गला कि आखें लाल हो गईं और खासने लगा ।”^१

यह सब जीवन की वास्तविकता से बहुत दूर की बात लगती है पर कौतूहल और श्रोतृसुख की सृष्टि करती है । पाठक उत्सुकता के तन्तु-जाल में फँस जाता है कि देखें आगे बर्ती क्या करता है और अन्त में बर्ती का क्या होता है ? इसी कौतूहल और श्रोतृसुख की सृष्टि के लिए उपन्यासकार ऐसे चरित्रों का निर्माण करता है । ऐसा ही एक और कौतूहल-बद्ध बर्ती का कथन सुनिये । वह अपनी प्रेयसी को उसकी सालगिरह पर क्या उपहार देना चाहता है “कुछ नहीं आज इसकी सालगिरह थी । यह बोली मुझे कुछ उपहार दो । मैं बहुत देर सोचता रहा । क्या दूँ इसे ? कुछ समझ ही में नहीं आता था । बहुत देर तक सोचने के बाद मैंने सोचा—मैं तो इसका पति होने जा रहा हूँ । इसे एक प्रेमी उपहार में दूँ । मैंने एक मित्र से कहा कि तुम मेरी भावी पत्नी से आज शाम को प्रेम कर सकते हो । वह राजी हो गया । मैं ले आया ।”^२

स्वच्छन्दतावाद में कल्पना का बहुत अधिक महत्व है । भारती ने अपने उपन्यासों में सजीव कल्पनाएँ की हैं । सुधा चन्दर को इस समय कैसी लग रही है, इसके लिए चन्दर ने जो उपमान दिये हैं वे कल्पना की मुक्त उड़ान हैं । “चन्दर ने एक बार धु धली रेशमी चादनी में मुरझाये हुए सोनजुही के फूल जैसे मुँह की ओर देखा और सुधा के नरम गुलाबी होठों पर उगलिया रख दी । थोड़ी देर वह आसू में भीगे हुए गुलाब की दु खमरी पाखुरियों से उँगलियाँ उलझाये रहा ।”^३

कल्पना की इन उड़ानों के बाद स्वच्छन्दतावाद की मुख्य प्रवृत्ति है अलौकिकता । चन्दर और सुधा का प्रेम कहीं भी स्वार्थपरक नहीं है, उनका प्रेम शुद्ध भावात्मक है जिसमें लौकिकता नहीं है । सुधा की शादी के बाद भी चन्दर सुधा से पृथक् नहीं हो सका है । सुधा के भावात्मक वियोग में चन्दर कैसा अनुभव करता है, यह द्रष्टव्य है

“क्षितिज के पास एक बड़ा सितारा जगमगा रहा था चन्दर को लगा जैसे यह उसके प्यार का सितारा है जो जाने किस अज्ञात पाताल में हूब गया था और आज से वह फिर उग आया है । उसने एक अन्धविश्वासी भोले बच्चे की तरह उस सितारे को हाथ जोड़कर कहा—मेरी कचन जैसी सुधा रानी के प्यार, तुम कहाँ खो

१ ‘गुनाहो का देवता,’ दसवा स०, पृष्ठ ११६

वही, पृष्ठ २३१

३ वही, पृष्ठ २४१

गये थे । तुम मेरे सामने नहीं रहे, मैं जाने किन तूफानों में उलझ गया था । मेरी आत्मा में सारी गुस्सा सुधा के प्यार की थी ।” उसे याद आया कि एक दिन सुधा ने उसकी हथेलियों को होठों से लगाकर कहा था “जाओ, आज तुम सुधा के स्पर्श से पवित्र हो” १

यह सब कुछ वास्तविकता से परे की बातें लगती हैं पर कुछ भी हो, सुधा के इसी अलौकिक प्रेम में चन्दर पला है और इसी में चन्दर की आत्मा रमी है ।

भारती की यह मान्यता रही है कि उपन्यास और कहानियों में रोमास का अंश जरूर होना चाहिये । रोमास का इतना आग्रह इस बात को स्पष्ट करता है कि भारती के उपन्यासों में स्वच्छन्दतावाद की प्रवृत्ति निःसंदेह प्रबल होगी । ‘सूरज का सातवा घोड़ा’ में उपन्यास प्रारंभ करने से पूर्व भारती कहते हैं : ‘कहानियों में रोमास का अंश जरूर होना चाहिये । लेकिन साथ ही हमें अपनी दृष्टि संकुचित नहीं कर लेनी चाहिये और कुछ ऐसा चमत्कार करना चाहिये कि वे समाज के लिए कल्याणकारी अवश्य हो ।’ २

‘सूरज का सातवा घोड़ा’ एक यथार्थवादी उपन्यास है । अतः इसमें कल्पना और भावुकता को अधिक स्थान लेखक ने नहीं दिया है । फिर भी लेखक यत्र-तत्र अपने स्वभाव के अनुसार कल्पना को छोड़ नहीं पाता - “मैं बहुत उदास होकर लेट जाता हूँ । नीम पर से नींद की परिया उतरती हूँ, पलकों पर छम, छम, छम नृत्य करती हूँ ।” ३ यथार्थ परक कृति होने के बाद भी इसमें प्रेम का वर्णन हुआ है । माणिक लिली के प्रेमी हैं । माणिक का एक प्रणय-दृश्य देखिये : “माणिक के पावों पर टप से एक गरम आसू चू पड़ा तो उन्होंने चौंककर देखा । लिली के पलकों में आसू छलक रहे थे । उन्होंने हाथ पकड़ कर लिली को पास खींच लिया और उसे सामने बिठाकर, उसके दो नन्हे उजले कबूतरों जैसे पावों पर उंगली से धारिया खींचते हुए बोले—छि ! यह सब रोना-धोना हमारी लिली को शोभा नहीं देता ।” ४

“सूरज का सातवा घोड़ा” में छह यथार्थपरक कहानियों के बाद लेखक अन्तिम कहानी पर आता है जहाँ वह भविष्य के प्रति हमें आश्वस्त कराना चाहता है और अलौकिकता का सहारा लेते हुए हमें धैर्य रखने की शिक्षा देता है और कहता

१. ‘गुनाहो का देवता,’ दसवा स०, पृष्ठ ३२२-२३

२. ‘सूरज का सातवा घोड़ा,’ प्रथम स०, पृष्ठ ११

३. वही, पृष्ठ ४४

४. वही, पृष्ठ ७१

है “पर कोई न कोई ऐसी चीज है जिम्मे हमे हमेशा अ धेरा चीरकर आगे बढ़ने, समाज-व्यवस्था को बदलने और मानवता के सहज मूल्यों को पुनः स्थापित करने की ताकत और प्रेरणा दी है। चाहे उसे आत्मा कह लो चाहे कुछ और। और विश्वास, साहम, सत्य के प्रति निष्ठा उस प्रकाशवादी आत्मा को उसी तरह आगे ले चलते हैं जैसे सात घोड़े सूर्य को आगे बढ़ा ले चलते हैं।”^१

यथार्थपरक कृति होने के कारण स्वच्छन्दतावादी सभी प्रवृत्तियाँ ‘सूरज का सातवा घोड़ा’ में नहीं मिलती, पर ‘गुनाहो का देवता’ एक शुद्ध भावपरक प्रेम कथा है जहाँ स्वच्छन्दतावाद की सभी प्रवृत्तियाँ स्वच्छन्दता के साथ साँसें ले रही हैं।

प्रेम और यौन भावना

हर युग के साहित्य में यौन भाव का चित्रण हुआ है। यौन भाव साहित्य से दूर रहा ही कब है? प्राचीन साहित्यकारों ने भी इसका वर्णन किया है पर रहस्यवाद के आवरण में। अन्तर इतना ही है कि प्राचीन लेखक आवरण में कहते थे और आज का लेखक जो भी कहना है वह आग के साथ कहता है—आग, जिस पर कोई आवरण टिक नहीं सकता।

मनोविज्ञान में यौन भाव का बहुत ही अधिक महत्व है। फ्रायड तो इसे (सैक्स) मनोविज्ञान का मूलधार मानता है। प्रेम बहुत व्यापक तत्त्व है, यौन भाव तो प्रेम का एक अग भाग माना जा सकता है लेकिन हम किसी भी दृष्टि से इस अग को गौण नहीं कह सकते। प्रेम प्राध्यात्मिक स्तर पर होता है और यौन भाव (सैक्स) शारीरिक स्तर पर। सैक्स में शरीर की वे भावनाएँ आती हैं जिनकी परस्पर पूर्ति विपरीत लिंगी मानवों द्वारा ही संभव है। कुछ विद्वान यौन-वर्णन को साहित्य में अनैतिक समझ कर उसे त्याज्य मानते हैं। पर साहित्य तो अपने आपको पहचानने की एक प्रक्रिया है। सैक्स मनुष्य के जीवन का अभिन्न अंग है, इसे भी यदि वह साहित्य के माध्यम से पहचानने का यत्न करे, तो शायद वह गलत नहीं करता है और नैतिकता इत्यादि की मान्यताएँ जो थी अथवा अब भी हैं, के लिए आज के साहित्य ने सकट उत्पन्न कर दिया है। अतः यह आवश्यक है कि हम इसे मानें या न मानें, लेकिन समझ जरूर लें।

आदमी सैक्स में दूर रह पाये, यह आदमी के लिए संभव नहीं है। यदि संभव है तो वह आदमी नहीं है आदमी से बढ़कर कुछ और है। सैक्स प्रकृति का सहज सत्य है जिसका अनुकरण मानव करता आया है और करना आवश्यक भी है। इसी सैक्स को भारती ने देखिये किन किन अन्दाजों में, किन किन परिवेशों में और किन किन रंगों में प्रस्तुत किया है।

एक स्थान पर प्रमिला चन्दर से कहती है, “तो यह सैक्स है । आदमी को कहा ले जाता है, यह अन्दाज़ भी नहीं किया जा सकता । तुम तो अभी बच्चे की तरह भोले हो और ईश्वर न करे तुम कभी इस प्याले की शरबत चखो ।”^१

सैक्स की अनुभूति के क्षणों में आदमी इन्मानियत से दूर होता है कारण कि इस आवेश में वामना ही वासना है । भारती का हर पात्र वासना की इन विधियों में भटकता रहा है । ‘सैक्स मानव जीवन का अन्तिम सत्य है’—वर्ती का पागलपन में कहा गया यह कथन बड़ा मनोवैज्ञानिक अर्थ रखता है और इस बात को स्पष्ट करता है कि लड़कियों के जीवन में सबसे अधिक आवश्यक वस्तु है सैक्स । वर्ती का यह कथन देखिये, “अगर दिल से प्यार करना चाहते हो कि वह लड़की जीवन भर तुम्हारी कृतज्ञ रहे तो तुम उसकी शादी करा देना ... यह लड़कियों के सैक्स जीवन का अन्तिम सत्य है ।”^२

चन्दर सुधा से प्यार करता है, सुधा के साथ सैक्स की भावना को उसने कहीं भी स्थान नहीं दिया है, उसका प्रेम आध्यात्मिक घरातल को छूता है और इसी घरातल पर चन्दर जीता है, लेकिन चन्दर का यह देवत्व भी इस सैक्स के सामने आकर पारे के (पारद) कणों सा बिखर जाता है और यह सैक्स ही है जिसने चन्दर को ‘देवता’ से ‘गुनाहो का देवता’ बना दिया है । सुधा को अपनी अभिन्न प्रेयसी मानने वाला चन्दर भी सुधा के लिए यह सोचने को मजबूर हो जाता है कि “त्याग, साधना, सौन्दर्य सब झूठ है । सुधा भी अन्ततोगत्वा वही साधारण लड़की है जो कुआरे जीवन में पति और विवाहित जीवन में प्रेमी की भूखी होती है ।”^३

सैक्स का त्याग उन महात्माओं के लिए संभव है जो इस जगत् को मिथ्या मानते हैं और आध्यात्मिक नेत्र खोलकर परमात्मा से एकाकार हो जाते हैं मगर यान्त्रिक तनावों में से गुजरती हुई जिन्दगी में जहाँ रोज नये रिश्तों की कल्पनाओं में मानव ढलता चला जा रहा है, इस तनाव, कुण्ठा और सत्रास के युग में सैक्स मानव के लिए उतना ही आवश्यक है जितनी कि अन्य आवश्यक बातें । पम्मी से कहा गया चन्दर का यह कथन इस सन्दर्भ में द्रष्टव्य है ‘हा मैं देख रहा हूँ, सैक्स लोगों को उतना बुरा नहीं लगता, जितना मैं समझता था । नहीं चन्दर, सिर्फ इतना ही नहीं, मान लो जैसे आजकल तुम उदास हो और मैं तुम्हारा सिर इस तरह अपनी गोद में रख लूँ तो कुछ सन्तोष नहीं होगा तुम्हें ?’

१. ‘गुनाहो का देवता,’ दसवा स०, पृष्ठ ११८

२. वही, पृष्ठ २३२

३. वही, पृष्ठ २३५

क्यों पम्मी, तुम एक लड़की हो मैं तुम्हीं से पूछता हूँ, क्या लड़कियों को प्रेम में सैक्स अनिवार्य है ?

‘हा’। पम्मी ने स्पष्ट स्वर में जोर देकर कहा ।

लेकिन पम्मी मैं तुमसे नाम तो नहीं बताऊँगा, लेकिन एक लड़की है जिसको मैंने प्यार किया है पर वह शायद मुझसे शादी नहीं कर पायेगी । मेरे उसके कोई शारीरिक सम्बन्ध भी नहीं हैं । क्या तुम इसे प्यार नहीं कहोगी ?

कुछ दिन बाद जब उस लड़की की शादी हो जाये तब पूछना, तुम्हारा सारा प्रेम मर जायेगा । पहले मैं भी तुमसे कहती थी, पुरुष और नारी के सम्बन्धों में एक अन्तर जरूरी है, अब लगता है यह सब भुलावा है ।

लेकिन दूसरी बात तो सुनो । उसी की एक सखी है वह जानती है कि मैं उसकी सखी को प्यार करता हूँ, उसे नहीं कर सकता । कहीं सैक्स की तृप्ति का कोई सवाल नहीं, फिर भी वह मुझे बहुत प्यार करती है । उसे तुम क्या कहोगी ?

और यह दूसरे ढंग की परिस्थिति है । देखो कपूर, तुमने हिप्नोटिज्म के बारे में नहीं पढ़ा । ऐसा होता है कि अगर कोई हिप्नोटिज्म एक लड़की को हिप्नोटाइज कर रहा है और बगल में दूसरी लड़की बैठी है, जो चुपचाप देख रही है तो वातावरण के प्रभाव से अक्सर ऐसा देखा जाता है कि वह भी हिप्नोटाइज हो जाती है ।”

भारती में सैक्स कितना खुला हुआ है । भारती के पात्र नहीं मानते कि सैक्स कोई गोपनीय वस्तु है । वे इस पर उसी प्रकार विमर्श करते हैं जैसे जीवन के अन्य आवश्यक प्रसंगों पर किया जाता है । सैक्स के विकृत होने का मूल कारण ही यही है कि हम सैक्स को हीन दृष्टि से देखते हैं, उसे अनैतिक मानकर अन्यो से छिपाने का यत्न करते हैं । सैक्स को भारती के पात्रों ने एक चुनौती दी है और यह बात बड़े खुले रूप से अपने पाठकों में उछाल दी है कि सैक्स घृणित कर्म नहीं है । यह वही सब कुछ है जो हमारे जीवन का सत्य है, जिसकी वास्तविकता परम्परागत सदमों में नहीं समझी जा सकती ।

पम्मी ने सैक्स पर सबसे अधिक दृष्टि डाली है क्योंकि इस आयाम से वह गुजरी हुई है । वह ईसाई है और उसने सर्वत्र सैक्स को महत्व दिया है । आत्मा नाम की किसी वस्तु में उसकी आस्था नहीं है । उसकी दृष्टि में सुधा मात्र एक छोकरी है जिसकी आखें सुन्दर हैं । वह जिन्दगी को बहुत करीब से देखने का प्रयत्न करती है । इसीलिए वह सैक्स की गहराइयों तक पहुँच पाने में समर्थ हुई है ।

चन्दर जो सैक्स इत्यादि से अपरिचित था उसे पम्मी ही सैक्स के अनुभव देती है। सुधा का चन्दर जो आध्यात्मिक घरातल पर पला है पम्मी के साथ उसी का रूप देखिये जो सैक्स पर चन्दर के विचारों को स्पष्ट कर पाने में समर्थ है।

“पम्मी ने उसे अपने वक्ष पर खींच लिया और उसके बालों से खेलने लगी। चन्दर थोड़ी देर चुप लेटा रहा, फिर पम्मी के गुलाबी होठ पर अंगुली रखकर बोला— तुम्हारे वक्ष पर सिर रखकर मैं जाने क्यों सब भूल जाता हूँ। पम्मी, दुनिया वासना से इतनी घबराती क्यों है ? मैं ईमानदारी से कहता हूँ कि अगर किसी को वासनाहीन प्यार करके, किसी के लिए त्याग करके, मुझे जितनी शान्ति मिलती है, पता नहीं क्यों, मासलता में भी उतनी ही शान्ति मिलती है। ऐसा लगता है कि शरीर के विकार यदि आध्यात्मिक प्रेम में जाकर शान्त हो जाते हैं तो लगता है अध्यात्म-प्रेम में प्यासे रह जाने वाले अभाव फिर किसी के मासल बन्धन में ही आकर बुझ पाते हैं। कितना सुख है तुम्हारी ममता में।”^१

इस सब का तात्पर्य यह नहीं कि औरत अथवा सैक्स अपने आप को भुलाने का एक माध्यम है। नहीं, यह अनुभव है जो आदमी को आदमी बनाता है, अपने आपको पहचानने के लिए मजबूर कर देता है, द्वन्द्व में जी कर निर्णय के निकष पर अपने आपको कसने के लिए बाध्य कर देता है और हमारे सामने यह प्रश्न खड़ा कर देता है कि क्या सैक्स त्याज्य है, क्या सैक्स अमानवीय है, क्या सैक्स को जानना जरूरी नहीं है ? कभी कभी यही सैक्स हमदर्दी और सात्वता का साधन बन जाता है। कभी कभी सैक्स का प्रयोग वासना-पूर्ति के लिए ही नहीं, दुःख को भुलाने के लिए भी किया जाता है कि मानव इसके माध्यम से पुनः अपने आपको सन्तुलित महसूस करे। चन्दर के जीवन में सैक्स ने यही किया है। इसी सैक्स ने चन्दर की आखें खोली हैं, इसी के माध्यम से चन्दर ने अपने आप को पहचाना और सन्तुलित किया है।

लेकिन प्रेम को सैक्स की सीमित दृष्टि से नहीं पहचाना जा सकता। प्रेम को पहचानने के लिए दृष्टि की उदारता आवश्यक है। प्रेम में आनन्द का वह स्रोत है जिसमें मन के विचार, शंका इत्यादि सब धुल जाते हैं। प्रेम की भावना इतनी विस्तृत है कि समस्त विश्व को अपने में समेट पाने में समर्थ है और इस जन्म तक ही नहीं, जन्म-जन्मान्तरो तक स्थापित रहने वाली है। नारी और पुरुष में प्रेम एक स्वाभाविक तत्व है। प्रेम में कई बातों की प्रधानता होती है। डा० सुरेश सिन्हा ने इसे इन बिन्दुओं में अंकित किया है।^२

१. “गुनाहों का देवता” दसवा स०, पृष्ठ २७७

२. “हिन्दी उपन्यासों में नायिका की परिकल्पना” प्रथम स., पृष्ठ १२३

- १ प्रेम में त्याग की प्रधानता
- २ परिस्थितिवश प्रेम का दमन
३. प्रेम का अन्त विवाह में कल्पित करना
- ४ प्रतिहिंसा की भावना से प्रेरित प्रेम
- ५ प्रेम में सैक्स की प्रधानता
- ६ प्रेम और आदर्श का संघर्ष
- ७ स्वार्थ भावना से प्रेरित प्रेम
- ८ प्रेम की अनिश्चयात्मक स्थिति

ये सब बिन्दु प्रेम के अर्थ-संकोच का परिणाम हैं। इसके विपरीत भारती को यह संकोच स्वीकार नहीं है। वे प्रेम की उदारता और स्वच्छन्दता में विश्वास रखते हैं। एक स्थान पर पम्मी चन्दर से कहती है—

“कितना अच्छा हो अगर आदमी हमेशा सम्बन्धों में एक दूरी रखे, सैक्स न आने दे। ये सितारे हैं, देखो कितने नजदीक हैं, करोड़ों बरस से साथ हैं लेकिन कभी भी एक-दूसरे को छूते तक नहीं, तभी तो सग्न निभ जाता है। बस ऐसा हो कि आदमी प्रेमास्पद को निकट लाकर छोड़ दे। उसको बाधे न। कुछ ऐसा हो कि होठों के पास खींच कर छोड़ दे।”^१

पम्मी का यह कथन भारती के हर पात्र पर लागू होता है। सुधा और चन्दर के प्रेम का रूप भी यही है। वे एक-दूसरे को अपने तन, मन और आत्मा से चाहते हैं फिर भी एक दूरी है, दूरी जिसे तकल्लुफ की दीवार नहीं कहा जा सकता। चन्दर सुधा को आत्मा के रेशे-रेशे से प्यार करता है पर इस प्यार में भी एक अलगाव है जो पाठक के मन को गुदगुदा कर प्रेम की समस्या में लपेट लेता है। यह समस्या भी ऐसी है कि सुलझाए नहीं सुलझती। सुधा का जो रूप निर्मित हुआ है उसका मूल कारण ही प्रेम है। सुधा सैक्स को महत्व नहीं देती। चन्दर को परेशान देख कर सुधा कहती है कि “यह तो अच्छा है कि वह सब जिसे तुम सैक्स कहते हो वह सम्बन्धों में न आये। इसमें तुराई क्या है?”^२ स्पष्ट है कि भारती के पात्र प्रेम और सैक्स को दो भिन्न स्थितियों के रूप में जानते हैं। प्रेम में केवल एक से ही सम्बन्ध सम्भव है, इसमें प्रिय का महत्व स्वयं ही बढ़ जाता है। इसीलिए तो चन्दर की हर घड़कन सुधा का नाम गिनती है और सुधा के मन का हर रेशा चन्दर को पाने के लिए विकल है। प्रेम एक विकल्प है जिसे अनुभव से ही पहचाना जा सकता

१ “गुनाहो का देवता”, दसवा, स० पृष्ठ १२१

२ वही, पृष्ठ १२४

है। यही प्रेम है जहाँ दुर्वासा का शाप भी आकर तूरे सहर में ढल जाता है, अन्धरे के हजारों सूरज एक साथ बुझ जाते हैं, सासों के काफिले में दर्द की भाप थम जाती है और प्रेमी को घड़कनों की ऊष्मा जीवन का संगीत सिखा देती है।

भारती के पात्र प्रेम के लिए प्रेम नहीं करते, उनके कुछ पात्र प्रेम के माध्यम से स्वयं को पहचानते हैं, समाज को पहचानते हैं। यह बात अलग है कि चन्दर अथवा सुधा अपने प्रेम में सफल हो पाते हैं या नहीं। माणिक मुल्ला ने तीन लड़कियों से प्रेम किया है, लेकिन उन लड़कियों के माध्यम से माणिक निम्न-मध्य-वर्गीय समाज का एक चित्र हमारे सामने मूर्त कर देते हैं।

“उपन्यास से पूर्व” में भारती माणिक का कथन उद्धृत करते हैं—

“प्यारे बन्धुओ, कहावत में चाहे जो कुछ हो, प्रेम में खरबूजा चाहे चाकू पर गिरे चाहे चाकू खरबूजे पर, नुकसान हमेशा चाकू का ही होता है। अतः जिसका व्यक्तित्व चाकू की तरह तेज और पैना हो, उसे हर हालत में इस उलझन से बचना चाहिये”^१

सेक्स और प्रेम का चित्रण करने में भारती पूर्ण समर्थ हैं। वे इसके जितने हल्के-फुल्के चित्र दे सकते हैं, उतने ही वजनी और ठोस चित्र देने में भी भारती समर्थ हैं। भारती ने “गुनाहों के देवता” में इसके जितने हल्के-फुल्के चित्र दिये हैं “सूरज का सातवाँ घोड़ा” में उतने ही ठोस और वजनी चित्र भी अंकित किए हैं।

भारती ने कई स्थानों पर वासना और प्रेम में द्वन्द्व स्थापित कर पात्र के सामने सकट उत्पन्न कर दिया है और इस द्वन्द्व के कारण ही पात्र अपने अटल ध्रुव से बार-बार डोल जाता है। चन्दर की यही स्थिति होती है, माणिक की भी यही स्थिति होती है। अन्ततः उनके पात्र वासना में भटकते हैं, फिर वासना में प्रेम दूँढते हैं। पात्रों की यह भटकन ही इतनी शक्तिशाली है कि पाठक को झकझोर जाती है।

भारती का सेक्स और प्रेम-वर्णन समाज के नग्न यथार्थ को मूर्त करने में समर्थ है। माणिक का एक कथन देखिए : “देखो, ये प्रेम कहानियाँ वास्तव में प्रेम नहीं वरन् उस जिन्दगी का चित्रण करती हैं जिसे आज का निम्न-मध्यवर्ग जी रहा है। उसमें प्रेम से कहीं ज्यादा महत्वपूर्ण हो गया है आर्थिक संघर्ष, नैतिक विश्रु खलता। इसीलिए इतना अनाचार, निराशा, कटुता और अघेरा मध्यवर्ग पर छा गया है।”^२

१. ‘सूरज का सातवाँ घोड़ा’, प्रथम सं०, पृष्ठ ११

२. ‘सूरज का सातवाँ घोड़ा’, प्रथम सं०, पृष्ठ ११३

अपने समकालीनों की तुलना में भारती ने बहुत कम लिखा है—लगभग बीस वर्ष के लेखन-काल में दो उपन्यास और बीस-तीस कहानियाँ । भारती के दोनों उपन्यास 'गुनाहो का देवता' एवं 'सूरज का सातवाँ घोड़ा' प्रेम पर आधारित हैं ।

'गुनाहो का देवता' की कथा को लेखक ने बड़े कोमल शब्दों में सजाया है । चन्दर और सुधा प्यार की उत्ताल तरंगों पर नाचते रहते हैं । रोज नया पागलपन, खूबसूरत सुबह और सन्ध्या की मासूम गहरी घाटियों में चन्दर और सुधा मिलन के ताने-बाने बुनते रहते हैं । आज के इस यान्त्रिक युग में भला पाठक कब तक इस रेशमी धोखे का साथ दे ? इसी का परिणाम है कि चन्दर मात्र सुधा का बनकर रह गया है, पाठकों का नहीं बन पाया है ।

'गुनाहो का देवता' की कथा (जो चन्दर और सुधा के प्रणय की कथा है) के प्रति लेखक बड़ा सजग रहा है । पम्मी और विनती की सृष्टि चन्दर के चरित्र पर प्रकाश डालती है, गेसू की सृष्टि सुधा के चरित्र पर प्रकाश डालती है । डा० शुक्ला, बर्टी, विसरिया, बुआजी, महाराजिन आदि के वर्णनों में भी लेखक रमा है, लेकिन मूल कथा-तन्तु को कहीं भी विलीन नहीं होने दिया है । मूल कथा के सम्बन्ध में लेखक उतना ही सजग है जितना चोर चोरी करते समय रहता है ।

पात्र-सृष्टि में भी लेखक की निपुणता झलकती है । अनावश्यक पात्र यहाँ नहीं हैं । जितने भी हैं वे आवश्यक हैं, क्योंकि उपन्यास समग्र जीवन का दृश्य होता है जिसे सहजता से परखने के लिए टाइप और व्यक्ति दोनों ही तरह के चरित्र आवश्यक हैं । बर्टी, पम्मी आदि व्यक्ति-चरित्र हैं और गेसू, सुधा, चन्दर, विनती आदि टाइप-चरित्र हैं ।

मनोविज्ञान का प्रयोग हुआ है बर्टी, पम्मी और चन्दर के चरित्र में । शिल्प में यहाँ नाटकीय शिल्प का प्रयोग है । शिल्प बड़ा घिसा-घिसाया है । नावीन्य की सृष्टि शिल्प में नहीं हो पाई है ।

पूरा उपन्यास पढ़ डालने के बाद ऐसा लगता है कि 'गुनाहो का देवता' कच्ची उम्र के पाठकों की कृति है, जिसमें कैशोर्य-भावुकता आवश्यकता से अधिक है, इतनी

व्यक्ति-क्रिया-मार्थ को जीने वाले इसे गले ही नहीं उतार पाते । औसतन जन-रुचि के इस परिणाम में बुद्धिजीवी लोग सहभागी नहीं हो पाते ।

‘गुनाहो का देवता’ में अकित प्रेम का आसमान बहुत पुराना है । मगर यह सब कुछ होने के बाद भी प्रेम के हल्के फुल्के चित्रों के साथ प्रेम और यौन-भावों का विस्तृत चित्रण बर्टी, पम्मी और चन्दर में हमें मिलता है । चन्दर जितना भावुक है बर्टी उतना ही यथार्थवादी । बर्टी बार-बार मन को छूकर हमें उदास बना जाता है क्योंकि उसने परिस्थितियों को जिया है और उन्हें जी कर वह जो भी कुछ कहता है वह शायद हम सब लोगों का सत्य है ।

“गुनाहो के देवता” में सीमा से बाहर की रूमानियत है और “सूरज का सातवा घोड़ा” में विश्वास से भी बाहर का यथार्थ । भारती ने इसे स्वीकारा भी है “दोनों कृतियों में कालक्रम का अन्तर पड़ने के अलावा उन बिन्दुओं में भी अन्तर आ गया है जिन पर खड़े होकर मैंने समस्या का विश्लेषण किया है ।”^१

“सूरज का सातवा घोड़ा” आकार में छोटा होने के उपरान्त भी प्रयास में विस्तृत और व्यञ्जनात्मक है । आज के परिप्रेक्ष्य में देखने पर इसके मूल्यांकन के सिलसिले में कई नई बातें उभर कर सामने आती हैं । निम्न मध्य-वर्गीय प्रेम के सहारे जीवन की सचाई का चित्रण उपन्यासकार ने करने का प्रयत्न किया है । निम्न-मध्य वर्ग की विवशताओं से पूर्ण इस कृति में समाज, मानव-मूल्य, स्वतन्त्र दृष्टि और आत्मा की ईमानदारी के कई ऐसे उदाहरण प्रस्तुत हुए हैं जिन्हें एक साथ पाना बहुत कठिन है ।

निम्न मध्यवर्ग की बौद्धिक या भीतरी विवशता अपना पृथक् अस्तित्व रखती है । यह वर्ग विचारों से उलझा हुआ है, खयाली, मिथ्यादर्शी और कमजोर सपनों पर विश्वास जमाये हुए है । ‘सूरज का सातवा घोड़ा’ में लेखक ने विभिन्न कारणों से एक समाज की कहानी और एक समाज के माध्यम से पूरे मध्यवर्ग की कहानी कही है । इसमें हम सभी के भीतर घर कर गई वह भीषण सचाई है जिसने हमें खोखला, नि सत्व और निराश बना दिया है, एक कोढ़ और दुर्गन्ध की तरह हमें मानसिक जड़ता से भर दिया है । छह घोड़े तो इस दुर्गन्ध और जड़ता में ही जकड़े हुए हैं । भविष्य के घोड़े के प्रति आस्थावान रहने के सिवा पाठक के पास कोई चारा नहीं है और इस स्थिति में लेखक रूपी बाजीगर दर्शकों को खूब उल्लू बना बना कर तालियाँ बजवाता है और भीतर ही भीतर हँसता है, उस हँसी को जो

उसके लिए घिमकर महत्वहीन हो गई है। इसीलिये यह चित्र "प्रीतिकर" सुखद नहीं है, क्योंकि उस समाज का जीवन वैसा नहीं है और भारती ने चित्र को यथाशक्य सच्चा उतारना चाहा है।"^१

प्रीतिकर और सुखद चित्र है चन्दर और सुधा का, क्योंकि वह शायद सत्य न होकर एक वधन है। गेसू शायरी में ही उलझ कर रह जाती है, विनती को भाग्य की ठोकर फूलों की ढेरी पर गिरा देती है और सुधा की ठोकर उसे वरवाद करके ही चुप होती है—यह सब शायद सत्य से कुछ दूर है, सत्य भी हो सकता है मगर अपवाद रूप में ही।

दोनों उपन्यासों में प्रेम की गुत्थियां बहुत उलझी हुई हैं और इन गुत्थियों को सुलझाने में ही वेचारे चन्दर और माणिक ढलकर चुक गये हैं और बूढ़ी आखों से उजाड़ वस्ती में चलते हुए हवाओं के पुरनमी भक्कड़ों को देखते रहते हैं। सत्य और कीचड़ में फंसे सूरज के छह घोड़े ही हैं, सातवें घोड़े ने अभी इस सब को देखा नहीं है, देखने के बाद उसकी क्या स्थिति होगी, कल्पना से बाहर की बात है।

'सूरज का सातवा घोड़ा' में प्रगतिवादी स्तर बहुत अधिक स्पष्ट है, इतना स्पष्ट है कि भापा शुद्ध अभिधापरक है। लाक्षणिक अथवा व्यजनापरक अर्थ यदि हम चाहे तो भी नहीं निकाल सकते। यह बात अलग है कि इसका 'टोटल इफेक्ट' अपने एक से अधिक अर्थ द्योतित करता है।

'सूरज का सातवा घोड़ा' कहानियों के तानो-बानो से रचा गया उपन्यास है जो अपनी पूरी सीमाओं में सफल कहा जा सकता है। मगर चौथी कहानी (मालवा की युवराणी देवसेना की कहानी) का जोड़ ठीक से नहीं बैठ पाया है। कपड़े में लगाए गये पैवन्द की भांति इसका जोड़ स्पष्ट प्रतीत होता है और इस कहानी में माणिक में छिपा भारती, जो स्वभाव से रोमेन्टिक है भेष बदलकर बैठा है।

भारती बड़े चालवाज लेखक हैं, उन्होंने बड़ी सफलता से अपने आप को माणिक से अलग किया है, देग्विए : 'अन्त में मैं यह भी स्पष्ट कर देना चाहता हूँ कि इस लघु-उपन्यास की विषय-वस्तु में जो भी भलाई-बुराई हो उसका जिम्मा मुझ पर नहीं, माणिक मुल्ला पर ही है। मैंने सिर्फ अपने ढंग से यह कथा आपके सामने प्रस्तुत कर दी है।' अपना सारा जिम्मा भारती माणिक के सिर पर मढ़ कर अलग हो जाते हैं।

सातवीं कहानी में भारती ने अपने पाठकों को बुद्धू बनाकर गुमराह करने का प्रयत्न किया है। सातवें घोड़े की कल्पना इस कहानी से पूरी उभर कर सामने

नहीं आती, ऐसी स्थिति में, समझ में नहीं आता कि पाठक क्योंकर सातवें घोड़े के प्रति आस्थावान हो ? भारती किसी भी प्रसंग को अपने अनुकूल बनाने की, उसे मनचाहे मोड़ देने की और उसे पारदर्शी बनाने की चेष्टा करते हैं। इस सब को देखकर हमें इतना मानना होता है कि भाषा पर भारती का पूरा अधिकार है, कहीं हिन्दोल-से उतार-चढ़ाव है तो कहीं बादलों की वेवजनी उड़ती हुई छायाओं में नितान्त मर्मस्पर्शी प्रणय-ध्वनि, तो कहीं अद्भुत निष्कर्षों से आश्चर्य में डालकर चौंका देने की सामर्थ्य है।

शिल्प की दृष्टि से भारती का पहला उपन्यास जितना साधारण है दूसरा उतना ही कलात्मक। लेखक कथ्य और शिल्प दोनों ही स्थितियों में सजग है। अनुकूल वातावरण में ढाल कर उसे शिल्प में ढाल लेने की शक्ति भारती में कमाल ही की है। कहानी में से कहानी निकालना और एक कहानी का अपने आप में हजार-हजार कहानियाँ समेटे चलना कोई कम बात है ? और इस सब के बाद भी अपने पाठकों को यथार्थ के नाम पर छलना और झूठी आस्था उत्पन्न करने की शक्ति भारती के शिल्प में है। मैं अपनी ईमानदारी की स्पष्टता के लिए भारती ही की ये पक्षियाँ रखता हूँ :

‘आपको सच बताऊँ कि यह विश्वास नामक चीज तो बिल्कुल छुतहा रोग है, उड़कर लगता है लेखक अपने झूठ पर इस गहराई से विश्वास करता है कि पाठक को यह विश्वास उड़कर लगता है। . ‘पर मैंने कहा न कि मेरी दिक्कत यह है कि मैं खुद अपने झूठ को पकड़ लेता हूँ, फिर असमजस में पड़ जाता हूँ कि इस पर विश्वास करके मैं और किसी को बाद में, पहले तो अपने को ही छलूँगा, अपने साथ कपट करूँगा ..’ एक छोटी सी बात लें। मैंने एक कहानी लिखी ‘गुलकी बन्नी’, आपने ‘निकष’ का पहला अंक देखा था, उसी में थी। यथार्थ और सामाजिक यथार्थ पर जान देने वाले आलोचकों ने उस पर काफी शोर मचाया ... तारीफों के पुल बांधे। पर मैं सोचने लगा कि सामान्य जीवन में मैंने जिस गुलकी को देखा था ... इस कहानी की गुलकी वही है क्या ? ईमान की बात है—नहीं। फिर इस कहानी की गुलकी कहाँ से आई ? यथार्थ में तो नहीं थी ?”

स्पष्ट है कि भारती झूठ बोलते हैं, झूठ को सत्य में बदल देते हैं पर हम मान क्यों लेते हैं ? इसका एक मात्र उत्तर है लेखक की कुशलता, पच्चीकारी और उसका शिल्प। यही शिल्प ‘सूरज का सातवाँ घोड़ा’ में है, जहाँ कि वास्तविकता से हम अनभिज्ञ हैं और भारती हमें शिल्प के जाले में झूठी छलांगें लगवाते चले चलते हैं

और यह झूठ ही अपनी वास्तविकता में जिन्दा बन बैठता है। यही भारती की 'कला' है जिसे करामात कहिये चाहे खुराफात। लेकिन हमें इतना तो मानना ही होता है कि भारती के उपन्यास निःसंदेह सजे और कसे हुए हैं।

'गुनाहो का देवता,' और 'सूरज का सातवां घोड़ा' में उतना ही अन्तर है जितना प्रतिमा और प्राण में होता है। 'गुनाहो का देवता' स्वच्छन्दतावादी स्रष्टा भारती की कृति है और 'सूरज का सातवां घोड़ा' का लेखक व्यंग्यकार है। स्रष्टा और व्यंग्यकार में अन्तर तो होता ही है, स्रष्टा को तो किसी भी वस्तु को जन्म देकर पालना-पोसना होता है जबकि व्यंग्यकार किसी भी कमी को झट से दिखा कर कर्तव्य मुक्ति पा लेता है। इसीलिए तो 'गुनाहो का देवता' का लेखक हर चोट को सहन करता चला है और 'सूरज का सातवां घोड़ा' का लेखक ज़हर से बुझी व्यंग्य की हँसी हँसता चला है।

कुल मिलाकर 'गुनाहो का देवता' चाहे अपने उद्देश्य में सफल हो पर युग-परिप्रेक्ष्य में अपना अधिक महत्व नहीं रखता और 'सूरज का सातवां घोड़ा' निःसंदेह अपने पूरे आयामों में सफल होने के साथ शिल्प की दृष्टि से अद्वितीय प्रयोग है। और इस प्रयोग में रोचकता भी कम नहीं है, हँसी भी कम नहीं है और रुदन तो सीमाहीन है।

आज के युग में घोर और नग्न यथार्थवाद के नारे हर तरफ सुनाई पड़ते हैं, हर तरफ घुटन और सत्रास की बू फैली हुई है। मशीनी जिन्दगी में साहित्य ढलता चला जा रहा है। ऐसे में भी भारती को आस्थावान देख कर कुछ सतोष जरूर होता है। आज युग के साहित्य में नूतन शिल्प-प्रयोगों का नारा बुलन्द है लेकिन उभर कर सामने वाले शिल्पगत प्रयोगों में केवल शिल्प ही शिल्प रह गया है और कथ्य पीछे छूटता चला गया है। 'सूरज का सातवां घोड़ा' में शिल्प और कथ्य का भारती ने उत्तम समन्वय किया है जो इस समय तक अपने क्षेत्र में अनूठा है।

धर्मवीर भारती के उपन्यासों में स्वप्न-मनोविज्ञान

भारती के दो उपन्यास हैं। 'गुनाहो का देवता' एवं 'सूरज का सातवा घोड़ा' पहला उपन्यास जितना प्लेटोनिक है, दूसरा उतना ही यथार्थवादी। पहले उपन्यास में स्वप्न प्लेटोनिकता के खण्डन के लिए आए हैं तो दूसरे उपन्यास में यथार्थ को और तीखा बनाने के लिए।

भारती का पहला उपन्यास 'गुनाहो का देवता' है। इसमें केवल दो स्वप्न आये हैं। अब हम पहले स्वप्न का सदर्म देख लें ताकि स्वप्न की व्याख्या में कठिनाइयों का हल आसान हो जाये।

स्वप्न, उपन्यास का नायक चन्दर देखता है। चन्दर का सुधा के साथ भावात्मक प्रणय है। पम्मी एक ऐसी लड़की है, जो चन्दर को चाहती है। वह दुहाई तो आध्यात्मिक प्रेम की देती है पर इस आध्यात्मिकता के पीछे घोर वासना का ससार छिपा हुआ है। पम्मी चन्दर को मित्र बना लेती है, अब वे दोनों एक-दूसरे के और करीब आ जाते हैं। एक उदास साभ में चन्दर पम्मी के यहाँ जाता है, चन्दर और पम्मी पिकचर देखने जाते हैं, पिकचर में उनका मन नहीं लगता, वे उठकर मैकफर्सन भील पर घूमने के लिए आ जाते हैं। यहाँ दोनों में काफी देर खुलकर बातें होती हैं। बातें बहुत देर तक प्यार और संक्स पर ही मडराती रहती हैं, फिर वासना उभरने लगती है और इस वासना में ही पम्मी और चन्दर दोनों डूब जाते हैं। फिर वे उठकर घर आ जाते हैं। भावात्मक प्रणयी चन्दर के मन में पम्मी की वासना एक द्वन्द्व पैदा कर देती है। एक तरफ तो वह सुधा के निश्छल प्यार को पाना चाहता है और दूसरी तरफ वह पम्मी की शारीरिकता पर मुग्ध भी हो जाता है। अब वह क्या करे? इसी द्वन्द्व में चन्दर को बहुत देर तक नीद नहीं आई, और जब नीद आई तो अपने साथ स्वप्न लेकर आई।

"बार बार भपकी आई। लगा कि खिडकी के बाहर के सुनसान अँधेरे में से अजब-सी आवाजें आती हैं और नागिन बनकर उसकी सासों में लिपट जाती हैं। वह परेशान हो उठता है, इतने में फिर कहीं से कोई मीठी सतरंगी सगीत की लहर आती है और उसे सचेत और सजग कर जाती हैं। एक बार उसने देखा कि सुधा और गेसू कहीं चली जा रही हैं। उसने गेसू को कभी नहीं देखा था लेकिन उसने सपने में गेसू को पहचान लिया। लेकिन गेसू तो पम्मी की तरह गाउन पहने हुए थी। फिर देखा

बिनती रो रही है और इतना विलख-विलख कर रो रही है कि तबीयत घबडा जाए। घर में कोई नहीं है। चन्दर समझ नहीं पाता कि वह क्या करे? अकेले घर में एक अपरिचित लड़की से बोलने का साहस भी तो नहीं होता उसका। किसी तरह हिम्मत करके वह समीप पहुँचा तो देखा अरे, यह तो सुधा है। सुधा लुट्टी हुई-सी मालूम पड़ती है। वह बहुत हिम्मत करके सुधा के पास बैठ गया। उसने सोचा सुधा को आश्वासन दे लेकिन उसके हाथों पर जाने कैसी सुकुमार जजीरें कमी हुई हैं। उसके मुँह पर किसी की सासों का भार है। वह निश्चेष्ट है। उसका मन अकुला उठा। वह चौंक कर जाग गया तो देखा वह पसीने से तर है।”^१

इस स्वप्न में चन्दर की अतृप्त इच्छाएँ प्रकट हुई हैं, और चन्दर के वर्तमान का द्वन्द्व भी प्रकट हुआ है, यह हमें इस स्वप्न के विश्लेषण से ज्ञात होगा।

युग के मतानुसार ‘स्वप्न भूत की दमित इच्छाओं को व्यक्त करते हैं, पर वे वर्तमान सघर्ष की अभिव्यक्ति भी कर सकते हैं और भविष्य की ओर इशारा भी कर सकते हैं।”^२

इस स्वप्न में भी चन्दर के वर्तमान सघर्ष ने अभिव्यक्ति पाई है और उसके प्रणयी जीवन का भविष्य भी घुँघले रूप में उभर कर आया है। इस स्वप्न के विश्लेषण के लिए स्वप्न को कुछ खंडों में विभक्त कर लें तो स्वप्न को समझने में अधिक सुविधा रहेगी।

- | | |
|---|--|
| १ सुनसान अन्धेरा | — चन्दर की डावाडोल स्थिति |
| २ आवाजों का नागिन बनकर
उसकी सासों से लिपट
जाना। | — पम्मी से भय, वह नहीं चाहता कि पम्मी
उसे अपनी वासना में बाध ले। |
| ३ मीठी सतरंगी सगीत की
लहर। | — उसकी भावात्मक प्रियसी सुधा। |
| ४ उसके द्वारा स्वप्न में गेसू
को पहचान लेना | — गेसू को पहले उसने कभी नहीं देखा था,
लेकिन सुधा हर समय उसके सामने गेसू
की बात करती रहती थी, यहाँ उसका
अनुमान प्रकट हुआ है कि संभवत यह
गेसू ही होगी। |

१. गुनाहों का देवता, धर्मवीर भारती, दसवा स०, पृष्ठ १२३

२. असामान्य मनोविज्ञान, हसराम भाटिया, चतुर्थ स०, पृष्ठ ३८२

५ गेसू को गाउन पहने
देखना

— उसके मन में सदेह है कि कहीं सुधा की मित्र गेसू भी पम्मी की तरह गाउन तो नहीं पहनती। और अगर पहनती है तो वह भी पम्मी की तरह वासना से भरी हुई है।

६ सुधा का रदन

— उसके मन का भय प्रकट हुआ है कि अगर सुधा को पम्मी वाली घटनाएँ ज्ञात हो गईं तो सुधा के हृदय को चोट लगेगी।

७ सुकुमार जजीरें

— अतृप्त इच्छाएँ, जो उसे अच्छी भी लगती हैं पर पूरी नहीं हो पाती (सुकुमार जजीरो से अन्वकारमय भविष्य की ध्वनि भी हो सकती है।)

८ उसके मुँह पर किसी
की सासो का भार है

— वह सुधा को चुप नहीं कर पाता, क्योंकि उसे पम्मी की वासना घेरे हुए है।

९ उसके मन का अकुला
उठना।

— वह सुधा को छोड़ कर पम्मी को नहीं अप-
नाना चाहता।

स्वप्न देखने के दूसरे दिन चन्दर सुधा से मिलता है और उसे वह स्वप्न सुना देता है और भरियी हुई आवाज़ में सुधा से कहता है, “सुधा, तুম कभी हम पर विश्वास न हार बैठना तुम्हारा विश्वास अगर कभी हिला तो मैं किन अघेरी गहराइयों में डूब जाऊँगा यह कभी मैं नहीं सोच पाता।” इस प्रकार स्वप्न की व्याख्या से यह स्पष्ट हुआ कि चन्दर सुधा के स्नेह में ही डूबा रहना चाहता है। यद्यपि पम्मी चन्दर को चाहती है, चन्दर भी पम्मी को चाहता है पर चन्दर का मन अवचेतन की गहराइयों की न जाने किन पतों में पम्मी को अस्वीकार करता है, उससे भय खाता है, उससे घबराता है और उससे बचना चाहता है, और चाहता है मीठी सतरंगी संगीत की लहर के समान सुधा के प्रणय में खोये रहना। इस प्रकार इस स्वप्न से चन्दर के मन की भीतरी भावनाएँ प्रकट होती हैं।

उपन्यास के दूसरे स्वप्न का दृष्टा भी चन्दर ही है। अब सुधा का विवाह हो गया है। अब वह किसी की पत्नी है, लेकिन चन्दर के प्रति उसके स्नेह में कोई अन्तर नहीं आया है। सुधा के विवाहोपरान्त इधर चन्दर का सम्पर्क पम्मी से अधिक

बढ़ता है। पम्मी के ससर्ग में उसने पाया कि प्रेम और पवित्रता दो पृथक् वस्तुएँ हैं। जहाँ पवित्रता है वहाँ प्रेम हो ही नहीं सकता। पम्मी के भाई वर्टी (जिसे प्रणय की ठोकरो ने अर्द्ध-विक्षिप्त बना दिया है) ने उसका परिचय जीवन के यथार्थ से करवाया। वर्टी उससे कहता है कि अगर तुमने किसी से प्यार किया है और तुम चाहते हो कि वह लड़की जीवन भर तुम्हारी कृतज्ञ रहे तो तुम उसकी शादी करा देना। यह लड़कियों के सैक्स जीवन का अन्तिम सत्य है। वर्टी की यह बात चन्दर के हृदय को चीर गई, क्योंकि यही सब चन्दर के अतीत-जीवन का सत्य था। चन्दर वर्टी के पास से उठकर घर चला आता है। रात में सोता है तो बार-बार चौंक उठता है, फिर वह एक स्वप्न देखता है।

‘एक बहुत बड़ा कपूर का पहाड़ है। बहुत बड़ा। मुलायम कपूर की बड़ी-बड़ी चट्टानें और इतनी पवित्र खुशबू कि आदमी की आत्मा बेले का फूल बन जाए। वह और सुधा उन सौरभ की चट्टानों के बीच चढ़ रहे हैं। केवल वह हैं और सुधा’। सुधा सफेद बादलों की साड़ी पहने हैं और चन्दर किरणों की चादर लपेटे हैं। जहाँ-जहाँ चन्दर जाता है, कपूर की चट्टानों पर इन्द्रधनुष खिल जाते हैं और सुधा बादलों के आचल में इन्द्रधनुष के फूल बटोरती चलती है।

सहसा एक चट्टान हिली और उसमें से एक भयंकर प्रेत निकला। एक सफेद कंकाल—जिसके हाथ में अपनी खोपड़ी और एक हाथ में जलती मशाल और उस मुण्डहीन कंकाल ने अपनी खोपड़ी हाथ में लेकर चन्दर को दिखाई। खोपड़ी हँसी और बोली—देखो ज़िन्दगी का अन्तिम सत्य यह है। यह, और उसने अपने हाथ की मशाल ऊँची कर दी। यह कपूर का पहाड़, यह बादलों की साड़ी, यह किरणों का परिधान, ये इन्द्रधनुष के फूल, यह सब भूँटे हैं। यह मशाल जो अपने एक स्पर्श में इस सब को पिघला देगी और उसने अपनी मशाल एक ऊँचे शिखर से छुआ दी। वह शिखर घबक उठा। पिघली हुई आग की एक धार वरमाती नदी की तरह उमड़ कर बहने लगी।

‘भागो सुधा’—चन्दर ने चीख कर कहा—‘भागो’।

सुधा भागी—चन्दर भागा और वह पिघले हुए आग की महानदी लहराते अजगर की तरह उन्हें अपनी गुजलिका में लपेटने के लिए चन पड़ी। शैतान हँस पड़ा ‘हा। हा। हा। चन्दर ने देखा, सुधा शैतान की गोद में थी।’^१

यह स्वप्न हुआ। इसमें जो स्पष्ट है वह तो ठीक ही है, और जहाँ विपर्यास है वहाँ व्याख्या करनी होगी। अतः ऐसे स्थान हमें इस स्वप्न से छाट लेने होंगे

जिनके अर्थ के लिए व्याख्या की आवश्यकता है । अब हम ऐसे स्थलों की, जिनमें कि विपर्यास है, व्याख्या कर लें ।

- | | | |
|---|---|---|
| सौरभ | — | प्रेम का प्रतीक है । |
| चट्टानें | — | कठिनाइयों की प्रतीक हैं । |
| बादलों की साड़ी | — | दोनों बादल और किरणों की तरह आपस में हिलमिल कर जीना चाहते हैं । दोनों सुन्दर भी हैं; सुधा बादल की तरह श्याम-वर्णी है, चन्दर किरणों की तरह गौर-वर्णी है । |
| इन्द्रधनुष | — | सुधा का प्यार । |
| इन्द्रधनुष के फूल | — | और अधिक प्यार, जो फूल की तरह कोमल है । |
| भयकर प्रेत | — | भय का प्रतीक । |
| सफेद ककाल | — | मृत्यु का प्रतीक । |
| अपनी खोपड़ी | — | अपनी मृत्यु का प्रतीक । |
| जलती मशाल | — | कठिनाइयों से भरे जीवन का प्रतीक । |
| कपूर का पहाड़,
बादलों की साड़ी,
किरणों का परिधान,
इन्द्रधनुष के फूल सब
का मिथ्या होना | — | चन्दर का प्रेम जीवन की कठोर वास्तविकताओं को सहन करने में असमर्थ है । अतः उसका सारा प्रेम कृत्रिम है, सत्य सिर्फ मृत्यु है । |
| भागना | — | मृत्यु का भय । |
| सुधा का शैतान की
गोद में होना | — | सुधा मृत्यु के निकट थी, प्रेम सुधा को मृत्यु से नहीं बचा पाया । अंतिम सत्य मृत्यु है, प्रेम नहीं । |

इससे स्पष्ट हुआ कि चन्दर की आस्था धीरे-धीरे प्रेम के आदर्श से हटने लगी है । अब वह भावुक नहीं रह गया है, घोर बौद्धिक और जीवन का कठोर

विश्लेषणकर्त्ता बन गया है। इसलिए चन्दर आगे चलकर साफ कहता है कि सुधा भी अन्ततोगत्वा वही साधारण लडकी है जो कुंवारे जीवन में पति और विवाहित जीवन में प्रेमी की भूखी होती है, और जब सुधा आती है तो चन्दर उससे स्पष्ट कहता है : 'सुधा, इन सब बातों से फायदा नहीं है अब इस तरह की बातें करना और सुनना मैं भूल गया हूँ। कभी इस तरह की बातें करते अच्छा लगता था। अब तो किसी सुहागन के मुँह से यह शोभा नहीं देता।'१

इस प्रकार यहाँ चन्दर के मन का द्वन्द्व स्पष्ट हुआ है। अब उसकी आस्था प्रेम के रंगीन ग्रहसासों में नहीं रह गई है, अब वह जीवन को पहचानने की चेष्टा करने लगा है कि जीवन क्या है ? और जीवन का सत्य क्या है ?

अब हम भारती के दूसरे उपन्यास—सूरज का सातवा घोड़ा—में आये स्वप्नों पर विचार करें। 'सूरज का सातवा घोड़ा' ठोस यथार्थ की भूमि पर अंकित एक नवीन-शिल्पी उपन्यास है। उपन्यास सात दोपहरों में, बल्कि स्पष्ट कहे, सात कहानियों में बँटा हुआ है और इन कहानियों के वक्ता हैं—माणिक मुल्ला। उपन्यास का पहला स्वप्न तीसरी कहानी की समाप्ति के बाद आया है। स्वप्न कहानी-श्रोताओं में से एक ने (लेखक) देखा है। तीसरी कहानी में मध्यवर्ग का यथार्थ स्पष्ट हुआ है, और यह यथार्थ इतना कड़वा है कि श्रोतागण इस यथार्थ को अन्त तक सुन सकने का साहस भी नहीं रख पाते और उठकर चले जाते हैं। स्वप्न की पृष्ठभूमि संक्षेप में इस प्रकार है :

तीसरी कहानी मध्यवर्गीय युवक पात्र तन्ना की कहानी है जिसने जीवन में कभी भी शान्ति नहीं पायी है। सौतेली माँ की गालियाँ, पिता की मार, और परिवारों के आपसी झगड़ों के कारण जमुना से असफल प्रणय, कम उम्र में परिवार का भार, इन सब ने तन्ना को बुरी तरह तोड़-भङ्गोड़ दिया है। परिवार का दायित्व उन पर आ जाने से उन्हें कार्य में और अधिक व्यस्त रहना पड़ता है। इधर जमुना की शादी भी किसी और के साथ हो जाती है। जमुना के पति का देहान्त हो जाता है, वह अपने एक नौकर रामधन को अपने घर में रख लेती है। आर. एम. एस. की नौकरी में तन्ना को बिल्कुल फुसंत नहीं मिलती और फिर वे ठहरे बिल्कुल ईमानदार आदमी। आज के युग में ईमानदारी को पूछता कौन ? बेचारे तन्ना इसी तरह अपने दायित्व में उलझे जीवन को ढो रहे थे। बहुत दिन बीमार रहने के बाद एक दिन तन्ना वापस नौकरी पर गए तो बहुत डाट-डपट के बाद उन्हें वापस नौकरी पर रखा गया। बीमारी की कमजोरी तो थी ही, ऐन्जिन की पानी की वाल्टी उनसे टकरा गई, वे गिर

पढ़े और उनकी दोनों टांगें कट गईं । सक्षेप में यह तन्ना का जीवन था । इतने तीखे यथार्थ को श्रोतागण गले नहीं उतार सके । इस कहानी को सुनने के बाद श्रोताओं में से एक (लेखक) रात को स्वप्न देखता है :

‘स्वर्ग का फाटक । रूप, रेखा, रंग, आकार कुछ नहीं, जैसा अनुमान कर लें । जैसे अतियथार्थवादी कविताएँ-जिन का अर्थ कुछ नहीं, जैसा अनुमान कर लें । फाटक पर रामधन बाहर बैठा है । अन्दर जमुना श्वेतवसना, शान्त, गम्भीर उसकी विश्रुत खलवासना, उसका वैधव्य पुरइन के पत्तो पर पड़ी ओस की तरह बिखर चुका है, वह वैसी ही है जैसी तन्ना को प्रथम बार मिली थी ।

बादलो में एक टार्च जल उठती है । राह पर तन्ना चले आ रहे हैं । आगे आगे तन्ना कटे पावो से घिसटते हुए, पीछे पीछे उनकी दो कटी हुई टांगें लड़खड़ाती हुई चली आ रही हैं । टांगों पर आर एम एस. के रजिस्टर लदे हैं ।

फाटक पर पाव रुक जाते हैं । फाटक खुल जाते हैं । तन्ना फाइल उठाकर अन्दर चले जाते हैं । दोनों पाव बाहर छूट जाते हैं । विस्तुड्या की कटी हुई पूछ की तरह छटपटाते हैं ।

कोई बच्चा रो रहा है । वह तन्ना का बच्चा है । दबे हुए स्वर : यूनियन, आर एम आर एम. आर एस यूनियन । दोनों कटे हुए पाव वापस चल पड़ते हैं । घुए का रास्ता तार के पुल की तरह कापता है । दूर किसी स्टेशन से कोई डाक गाड़ी छूटती है ।’^१

प्रस्तुत स्वप्न में तन्ना (जो कि मध्यवर्ग का प्रतिनिधि पात्र है) की आर्थिक एवं सामाजिक स्थितियाँ अपने कटु रूप में खुलकर प्रकट हुई हैं । तन्ना की सभी यथार्थ की स्थितियाँ ज्यों की त्यों स्वप्न के द्वारा स्पष्ट हुई हैं । स्वप्न का विश्लेषण इस प्रकार होगा .

अवर्णनीय प्रसन्नता है, लेकिन यह प्रसन्नता, यह स्वर्ग तन्ना के लिए अर्थहीन है । यहाँ तो रामधन जैसे दुराचारी लोग ही प्रसन्न रह सकते हैं तन्ना जैसे ईमानदार लोग नहीं । जमुना को अपने वैधव्य का भी दुःख नहीं है, क्योंकि वह तन्ना की भाँति ईमानदारी के चक्कर में नहीं पड़ी है । वह तो वैधव्य के जीवन में भी प्रसन्न है, यहाँ तक कि जमुना के पहले के जीवन में और वर्तमान के जीवन में कोई अन्तर दिखाई नहीं देता, सिवाय इसके कि वह अब कुछ गंभीर दिखने लगी है और इस गंभीरता का कारण यह है कि, इसी के भीतर उसने अपनी वास्तविकता (वासना से भरा जीवन) छिपा रखी है । इस प्रसन्नता का कारण घोंडे की नाल है, क्योंकि

१ सूरज का सातवाँ घोड़ा, धर्मवीर भारती, स्टार पाकेट बुक्स, प्रथम संस्करण, पृष्ठ ६०-६१

इसी के कारण उसे रामधन के साथ एकान्त-लाभ होता था । इधर ईमानदारी के कारण तन्ना की स्थिति चिन्तनीय है--प्राथिक भी और सामाजिक भी । इसी ईमानदारी के कारण तन्ना अपने जीवन में कभी प्रसन्न नहीं रह सके । पाव परिश्रम के प्रतीक हैं । तन्ना का परिश्रम अन्त तक निराश ही रह जाता है । डाक गाड़ी प्राणों का प्रतीक है । तन्ना के प्राण छूट जाते हैं । वे बेचारे कभी प्रसन्नता प्राप्त नहीं कर पाये और ईमानदारी में अपनी उम्र गवा दी ।

यह स्वप्न की व्याख्या हुई । यहा स्वप्न यथार्थ को और अधिक तीक्ष्ण बनाने के लिए आया है । यह स्वप्न पाठक की आँखें खोल जाता है, उसका खण्डित वर्तमान के क्रूर जीवन से साक्षात्कार करवा देता है । यही इस स्वप्न की उपलब्धि है ।

उपन्यास का दूसरा स्वप्न भी कहानी-श्रोताओं में से ही एक ने (लेखक) देखा है । स्वप्न की पूर्व-पीठिका पहले द्रष्टव्य है. स्वप्न छठी कहानी सुनने के बाद आया है । छठी कहानी पाँचवी कहानी से जुड़ी हुई है, और पाँचवी कहानी है 'काले बेट का चाकू' । कहानी की नायिका निम्न मध्यवर्ग की एक युवा लड़की सत्ती है । सत्ती साबुन बेचने का काम करती है । उसे माणिक से भावात्मक प्रेम है लेकिन अन्य लोगों की वामनाभरी दृष्टिया भी सत्ती पर मड़राती रहती हैं । माणिक सत्ती को अपने घर में रख लेना चाहते हैं लेकिन माणिक के भाई-भाभी इस बात में माणिक का साथ नहीं देते । सत्ती का पिता नशैल है, वह किसी से पैसे लेकर सत्ती का विवाह उसके साथ कर देने का वायदा कर लेता है । लेकिन सत्ती महेसर दलाल के साथ विवाह करने के लिए प्रसन्न नहीं होती । उसे इतनी मार पड़ती है कि वह बेहोश हो जाती है । उसे गाड़ी में डालकर कहीं और ले जाया जा रहा है । और इधर यह अफवाह है कि सत्ती की मृत्यु हो गई है । सत्ती की मृत्यु के समाचार से माणिक के कोमल हृदय को ठेस पहुँचती है । अब माणिक का पढ़ाई में भी मन नहीं लगता । माणिक उदास रहने लगे हैं । एक दिन जब माणिक चायघर से निकलते हैं तो सामने एक भिखारी को देखते हैं । भिखारी सत्ती का पिता है और गाड़ी को खींचने वाली स्वयं सत्ती है । जीवन के इतने क्रूर कोण को देखने के बाद भी माणिक प्रमत्त होते हैं कि चलो सत्ती जीवित तो है । अब माणिक ने आर. एम. एस. में तन्ना के रिक्त स्थान पर नौकरी कर ली है । इस कहानी के बाद रात को लेखक स्वप्न देखता है :

'चिमनी से निकलने वाले धुएँ की तरह एक सतरंगा इन्द्रधनुष धीरे-धीरे उग रहा है । आकाश के बीचोबीच आकर वह इन्द्रधनुष टग गया है । एक जलता हुआ होठ, कापता हुआ-दायी ओर से इन्द्रधनुष की ओर खिसक रहा है ।

एक जलता हुआ होठ, कापता हुआ-दायी ओर से इन्द्रधनुष की ओर खिसक रहा है ।

‘दायी और माणिक का होठ, बायी और लीला का । खिसकते-खिसकते इन्द्र-धनुष के नजदीक आकर दोनों एक हो जाते हैं ।

नीचे धरती पर महेसर दलाल एक गाड़ी खींचते हुए आते हैं । गाड़ी चमन ठाकुर की भीख माँगने वाली गाड़ी है । उसमें छोटे-छोटे बच्चे बैठे हैं । जमुना का बच्चा, तन्ना का बच्चा, सत्ती का बच्चा । चमन ठाकुर का कटा हुआ हाथ अन्धे अजगर की तरह आता है, बच्चे की गरदन में लिपट जाता है, मरोड़ने लगता है । उनका गला घुटता है, इन्द्रधनुष के दोनों ओर प्यासे होठ और नजदीक आ जाते हैं ।

तन्ना के दोनों कटे हुए पैर राक्षसों की तरह झूमते हुए आते हैं । उनमें नयी लोहे की कीलें जड़ी हैं । बच्चे उनसे कुचल जाते हैं । हरी घास—दूर-दूर तक बरसात में साइकलो से कुचली हुई वीर बहुटिया फैली हैं । रक्त सूखकर गाढ़ा, काला हो गया है । इन्द्रधनुष की छाया तमाम पहाड़ और मैदानों पर तिरछी होकर पड़ती है । माताएं सिमकती हैं । जमुना, लिली, सत्ती ।

दोनों होठ इन्द्रधनुष के और समीप खिसकने लगते हैं और समीप और समीप ।

एक काला चाकू इन्द्रधनुष को रस्से की तरह काट देता है । दोनों होठ गोश्त के मुर्दा लोथड़ों की तरह गिर पड़ते हैं ।

‘चीलें ‘चीलें ‘चीलें टिड्डियों की तरह अनगिनत चीलें ।’^१

यहाँ भी पूरे मध्यवर्ग का यथार्थ स्वप्न के माध्यम में सजीव हुआ है । पहले हम स्वप्न में आये प्रतीकों को समझ लें, तो स्वप्न स्वतः स्पष्ट हो जायगा ।

चिमनी, धुआँ	—	मध्यवर्ग ।
सतरंगा इन्द्रधनुष	—	प्रणय की भावनाएँ ।
आकाश के बीचोबीच	—	
इन्द्रधनुष का टग		
जाना	—	आधारहीन प्रणय (जो सफल नहीं हो पाया)
जलते और कापते हुए		
होठों का इन्द्रधनुष		
की ओर खिसकना	—	दोनों प्रेमी एवं प्रेयसी (माणिक एवं लीला) अतृप्त ही रह जाते हैं । तृप्ति के लिए उनमें भटकाव है ।

भीख मागने वाले की
गाड़ी में जमुना, तन्ना
एव सत्ती के बच्चे

— जमुना, तन्ना एव सत्ती मध्यवर्ग के प्रतिनिधि
पात्र हैं—इनके बच्चे भविष्यहीन हैं ।
तात्पर्य — सभी मध्यवर्ग के बच्चे भविष्यहीन
हैं ।

चमन ठाकुर

— क्रूर लोगो का प्रतीक है, जो अत्याचार
फैलाते हैं ।

लोहे की नालें जड़े
तन्ना के पैर

— तन्ना की अचेतन की इच्छा स्पष्ट हुई है कि
वह भी रामधन जैसा जीवन बिता पाता ।

कुचली हुई वीर
बहुटियाँ

— कुचला हुआ मध्यवर्ग ।

इन्द्रधनुष की
तिरछी छाया

— मध्यवर्ग में प्यार किसी को भी सही अर्थों में
नहीं प्राप्त होता, और जो मिलता है वह भी
मध्यवर्ग के लिये उपयोगी नहीं ।

काला चाकू

— समाज की परम्पराएँ एव रूढ़ियाँ, जो
इच्छाओं की तृप्ति में बाधक हैं ।

चीलें, टिड्डिया

— छोना हुआ भविष्य (छीनना ही चीलो और
टिड्डियो का धर्म है—मध्यवर्ग से भी उसका
परिश्रम, प्रणय और भविष्य छीन लिया
जाता है ।)

इस प्रकार यह स्वप्न भी मध्यवर्ग की कठोर नग्नता का विश्लेषण करता
है । यहाँ भी पूरे मध्यवर्ग का यथार्थ कटु रूप में स्पष्ट होता है । यही मध्यवर्ग के
आन्तरिक मन का विश्लेषण है ।

स्वप्न सत्य के परिचायक होते हैं, वर्तमान की समस्याओं से जुड़े होते हैं,
भविष्य की सूचना देते हैं, मानसिक होते हैं । चारों बातें प्रस्तुत सदर्भ में सच
लगती हैं ।

कटु वर्तमान का ज्ञान और भविष्य की सूचना हमें स्वप्नों से मिलती है
ताकि हम सजग रहकर अपने भविष्य को सुधार सकें । भारती की दृष्टि में यही
स्वप्नों का महत्व है और यही स्वप्नों की उपादेयता है ।

राधा का स्वरूप : रंग धर्मवीर भारती के

साहित्य में 'राधा' प्रारम्भ से ही प्रेम के प्रतीक रूप में आई है। राधा और कृष्ण अभिन्न हैं, इन दोनों में वही सम्बन्ध है जो पुष्प और उसकी गन्ध में, अग्नि और उसकी ऊष्मा में, पानी और उसकी तरलता में, चन्दन और उसकी शीतलता में होता है।

राधा प्रणय की मूर्ति तो ही है इसके अतिरिक्त वह कृष्ण की आराधिका, बान्धवी और मित्र भी है। उसमें दुःख का साहिल, सुख का समुन्दर, उमड़ते हुए जज्बातों का तूफान, टकराती हुई भावनाओं का दरिया, लहराती हुई प्यास और उमड़ते हुए दर्द के ज्वालामुखी—सभी कुछ देखा जा सकता है।

साहित्य में राधा प्रेरक शक्ति के रूप में रही है और शृंगार रस तथा सिद्धावस्था के कवियों के लिए चिरन्तन सौन्दर्य-सुपमा और विला-कल्पना की प्रेरक रही है।

गाथा सप्तशती से प्रारम्भ होकर सूरसागर तक राधा का जो व्यक्तित्व निखरा है उसके सामान्य बिन्दु इस प्रकार हैं वह अपूर्व सुन्दरी, तन्वगी, प्रगल्भा काम-विदग्धा, विलासिनी, विरह-व्याकुला और विशुद्ध प्रेम की प्रतिमूर्ति है।

अब हम 'कनुप्रिया' के सदर्भ में राधा को देखें। 'कनुप्रिया' अठारह भाव-गीतों का सकलन है, जिसमें पूर्वराग से लेकर प्रणय, भय, विरह और इतिहास का अंकन है। 'कनुप्रिया' शिल्प की दृष्टि से नवीन छंदी है, पर गीति-काव्य के सभी गुण इसमें सहजता से उपलब्ध हैं। 'कनुप्रिया' की राधा न तो विद्यापति की राधा की तरह अज्ञात यौवना ही है, न सूर की राधा की तरह वहानेबाज है और न नददास की राधा की तरह अतिरिक्त वाचाल ही है, न देव और बिहारी की राधा की तरह कामुक है और न हरिऔध की राधा की तरह लोक-सेविका ही है। इस राधा में कृष्ण के प्रति सहज स्नेह है, ठीक वैसे ही जैसे पृथ्वी अपनी धुरी पर सहजता से घूमती है। इसीलिए लेखक ने कहा है, 'वह क्या करे जिसने अपने सहज मन से जीवन जिया है, तन्मयता के क्षणों में डूबकर सायंकता पाई है, और जो अब उद्धोषित महानताओं से अभिभूत और आतंकित नहीं होता बल्कि आग्रह करता है कि वह इसी सहज की कसौटी पर समस्त को कसेगा।

ऐसा ही आग्रह है कनुप्रिया का ।”^१

‘कनुप्रिया’ भावों के सहज उद्रेक में डूबी हुई है। कृष्ण से राधा का पहला साक्षात्कार अज्ञात वन-देवता के रूप में होता है। कृष्ण राधा के रूप में इनके बंधे हुए हैं कि पलक भ्रमक जाय, यह भी उन्हें स्वीकार नहीं है। पलकें बार-बार भ्रमक कर आखों को धोखा देती है। कृष्ण इस धोखे से सावधान हैं, वे निष्पलक, अडिग, मूर्ति की भांति ध्यान-मग्न खड़े हुए राधा को एकटक देख रहे हैं, और राधा है कि उन्हें अज्ञात वन-देवता समझ बैठी है।

‘मैंने कोई अज्ञात वनदेवता समझ

कितनी बार तुम्हें प्रणाम कर सिर झुकाया’^२

पर निश्चल राधा को यह क्या पता कि जीवन के महान् कार्य अनजाने में ही होते हैं। उसने ऐसा कब सोचा था कि अनजाने किया गया यह प्रणाम ही उसके इतिहास की नींव बन जाएगा ? धीरे धीरे यही मित्रता प्रणय में परिवर्तित हो जाती है, और राधा स्वयं कृष्ण की आराधना करने लगती है। राधा का शाब्दिक अर्थ भी यही है—आराधना करने वाली।

कृष्ण में राधा का मन पूर्णतया घुल कर एकाकार हो गया है। कृष्ण से मिलकर पृथक् होना उसे नहीं रुचता।

“और जब वापस नहीं आना चाहती

तब मुझे अशतः ग्रहण कर

सम्पूर्ण बनाकर लौटा देते हो ।”^३

प्रणय का यह सम्पूर्ण भी अपने आप में कितना अघूरा होता है। प्रणय के इन क्षणों की सीढ़ियां कभी पूरी नहीं होती और न इन क्षणों को शब्दों की हथकड़ियों में बन्दी बनाकर रखा जा सकता है। सयोग का यह क्षण तो उस स्वर की तरह होता है जिसमें खींचे जाने पर बढ़ने की पर्याप्त क्षमता होती है।

राधा जब कृष्ण के निकट होती है तो जैसे उसके अहंसाओं पर पहरा लगा दिया जाता है। वह पत्थर हो जाती है, चेतनता जाने कहा तिरोहित हो जाती है। कृष्ण जब उसके पावों में स्वयं के हाथों से महावर लगाते हैं तो राधा के साथ यही होता है। वह अपने पाव समेट लेती है, मुंह फिराकर बैठ जाती है। सयोग अपने

१. कनुप्रिया, द्वितीय संस्करण, पृ० ६

२. वही पृ० ७

३. वही पृ० ११

आप मे भले ही सुखद स्थिति नहीं है, पर वियोग मे सयोग का स्मरण सुखद होता ही है ।

“पर शाम को जब घर आती हूँ तो
निभृत एकान्त मे दीपक के मद आलोक मे
अपने उन्ही चरणों को
अपलक निहारती हूँ
बावली सी उन्हे बार बार प्यार करती हूँ
जल्दी जल्दी मे अवधनी उन महावर की रेखाओं को
चारों ओर देखकर बीमे-से
चूम लेती हूँ”^१

इन पवित्तियों मे राधा का भोलापन टपकता है, पर भोलेपन से भी अधिक ध्वनित बात है कृष्ण के प्रति उसके मन का पारदर्शी लगाव । महावर की अवधनी रेखाओं को बार बार चूमने का कारण न तो पावों की सुन्दरता है और न महावर गन्ध । कारण है इन पावों को कृष्ण के हाथों का स्पर्श मिला है, यह सब अनजाने मे ही होता है क्योंकि इसकी मूलवृत्ति सशय या जिज्ञासा नहीं, भावाकुल तन्मयता है । प्रेम मे भोलेपन को एक गुण माना गया है । सूर और नन्ददास की राधा मे भोलापन तो है पर चंचलता उमसे भी अधिक है । नन्ददास की राधा वाचाल है । वह ईश्वर को निर्गुण स्वीकारे नहीं करती, वह तो सगुण ईश्वर कृष्ण मे ही आस्था रखती है ।

“जो हरि के नहीं कर्म कर्म बन्धन क्यों आवें
तो निर्गुन है वस्तुमात्र परमान वतावें”

वे ज्ञानी उद्धव तक को तर्कों से परास्त करने की क्षमता रखती है । भारती की राधा तार्किक नहीं है । उमे तो अपने अनगढ़, अनसवरे बावलेपन पर ही गर्व है । कृष्ण के द्वारा मर्दित ग्रामवीर का अर्थ वह नहीं समझ पाती, तो क्या करे ?

“तुम्हे तो मादूम है
कि मैं वही बावली लडकी हूँ न
जो पानी भरने जाती हूँ
तो भरे हुए घड़े मे
अपनी चंचल आँखों की छाया देवकर
उन्हे कुलेल करती हुई चटुल मछलिया समझ कर
बार बार मारा पानी ढलका देती है”^२

१ वसुप्रिया, द्वितीय संस्करण, पृ० १८

२ वही, पृष्ठ २२-२३

उसे तो यहा तक नहीं मालूम कि कृष्ण उसके क्या है ? बार बार उसकी सखियों ने स्नेह से, बार बार उसके गुरुजनों ने क्रोध से, बार बार उसके मन ने जिज्ञासा से पूछा है कि कृष्ण तुम्हारे क्या हैं ? लेकिन वह क्या उत्तर दे, वह स्वयं भी तो नहीं जानती कि इम स्नेह को वह क्या कहे । कृष्ण उसके लिए क्या नहीं है ? मित्र, सहोदर, बन्धु, सहचर, शिशु, दिव्य, आराध्य । इन सब गहराइयों को वह किस सम्बन्ध विशेष से नापे ? वह तो बस इतना जानती है कि उसके सारे सम्बन्ध एकमात्र कृष्ण में सिमटे हुए हैं । जब मन में स्नेह होता है तो दो बड़े बड़े दरवाजों को छोटी सी चटकनी मिलाकर एक बना देती है । यही राधा और कृष्ण का स्नेह है । राधा निष्काम आत्मसमर्पण करती है । उसका रोम रोम, कण कण, पोर पोर, रन्ध्र रन्ध्र कृष्णापित है । वह लोक की मर्यादाओं का उल्लंघन करके भी कृष्ण की इच्छाओं को पूरा करना चाहती है, उसकी दृष्टि में समर्पण से बड़ा और कोई सुख नहीं है । इसीलिए वह कहती है :

“तुम्हें मेरी जरूरत थी न, लो मैं सब छोड़कर आ गई हूँ
ताकि कोई यह न कहे
कि तुम्हारी अन्तरंग केलिसखी
केवल तुम्हारे सावरे तन के नशीले सगीत की
लय बन कर रह गयी”^१

लगभग ऐसी ही बात विद्यापति की राधा भी कहती है । विद्यापति की राधा भी अपना ध्येय कृष्ण को सुख देना मानती है ।

‘की मोरा जीवन, की मोरा जोवन, की मोर चतुरपने’ अगर मैं कृष्ण को मुख नहीं दे पाऊँ, तो इन सब का होना व्यर्थ है । सयोग और वियोग एक सिक्के के दो पहलू हैं, एक पन्ने के दो पृष्ठ हैं । जब सयोग ढल जाता है तो वियोग मुखरित हो उठता है । यह वियोग ही प्रेम का निकष है । अज्ञेय की पक्ति है—‘दुःख मनुष्य को माजता है’ । प्रेम तो उस विशाल अम्बर की तरह होता है जो गर्मी में फैल जाता है, सर्दी में सिकुड़ जाता है, वसन्त में खिल जाता है और पावस में रोने लगता है, पर नीलापन उसका लक्षण होता है । उसी तरह प्रेम में भी कभी सुख है कभी दुःख, कभी सयोग और कभी वियोग, पर अम्बर के नीलेपन की तरह प्रिय का स्मरण ही प्रेम का लक्षण है । यह वियोग ही होता है जो प्रणयी घडकनों की गहराई को नापता है, वियोग में ही नेत्र रूपी मछलियों को बिना पानी जीवित रहना होता है । मन में उठने वाली टीसों और सान्निध्य-स्मरण ही वियोग की निधि हैं ।

इस वियोग की भारतीय साहित्य में दस दशाएँ मानी गई हैं, और फारसी साहित्य में नौ दशाएँ मानी गई हैं। 'कनुप्रिया' परम्परित काव्य नहीं है, अतः इसमें वियोग की इन स्थितियों को ढूँढना उचित नहीं है। फिर भी अगर हम जिज्ञासावश 'कनुप्रिया' की राधा में विरह की इन स्थितियों को ढूँढना चाहे तो अन्तिम दो तीन को छोड़कर शेष सारी स्थितियों को पाने में सफल हो सकेंगे। अब हम राधा को वियोग में देखें। उस राधा और इस राधा में कितना अन्तर है। सयोग में समस्त ससार को अपने भीतर समेटकर रखने की आकांक्षा रखने वाली राधा वियोग में क्या हो गई है। हृदय एक है मगर अहसासों में कितनी पृथक्ता है। वेहद भोली राधा वियोग में कैसी बौद्धिक बनने के लिए बाध्य हो गई है। अनुभव कहीं न कहीं उम्र के साथ जुड़े होते हैं। सदमं मनुष्य को कितना बदल देता है। पहले सूर की विरहिणी राधा का चित्र देखिये। वह विरह में मार्ग भूल जाती है, प्रिय को ढूँढती फिरती है और रुदन में डूबी हुई है।

‘रुदन करत वृषभानु कुमारी

बार बार सखियन उर लावति कहा गये गिरधारी

कबहूँ गिरति धरनि पर व्याकुल देखी दया ब्रजनारी’^१

अथवा

“सूरदास प्रभु तुम्हरे दरस बिनु

अब वह मूरत भई सावरी”

विरह की अग्नि में झुलस कर गौरवर्णी राधा सावरी बन गई है। विरह में परेशान होकर विद्यापति की राधा तो कृष्ण को कटु उपालभ तक देती है कि मैं समुद्र में डूबकर प्राण त्याग दूँगी और अगले जन्म में कृष्ण बनूँगी, इसी प्रकार जब कृष्ण भी राधा के रूप में जन्म ग्रहण करेंगे तब तो समझेंगे कि विरह क्या होता है ?

“सायर” तजब परान

आन जनमे होयब कान

कानु होयब जब राधा

तब जानक विरहक बाधा”^२

इनसे अलग भारती की विरहिणी राधा में न तो ऐसा उन्माद है, न ऐसी जड़ता है और न ऐसा कटु उपालभ ही है। वह तो कृष्ण के बिना स्वयं को निरर्थक महसूस करती है।

१ हिन्दी साहित्य में राधा, प्रथम संस्करण, पृ० २६७

२. महाकवि विद्यापति : स्थापना और विवेचन, प्रथम संस्करण, पृ० १७०

“मन्त्र-पढ़े बाण-से छूट गये तुम तो कनु
शेष रही मैं केवल
कांपती प्रत्यचा सी”^१

विना बाण के प्रत्यचा का कोई महत्व नहीं होता। यहाँ राधा के विरह को सर्वथा एक नयी दृष्टि और नया परिप्रेक्ष्य मिला है। इसीलिए राधा अब प्रश्न करती है

“सुनो कनु सुनो
क्या मैं सिर्फ एक सेतु थी तुम्हारे लिए
लीलाभूमि और युद्ध क्षेत्र के
अलघ्य अन्तराल में”^२

विरह कैसे प्रश्नो को जन्म देता है। इसीलिए पहले ही कवि ने यह कहना उचित समझा है कि “ऐसे भी क्षण होते हैं जब हमें लगता है कि यह सब जो बाहर का उद्देग है—महत्व उसका नहीं है—महत्व उसका है जो हमारे अन्दर साक्षात्कृत होता है—चरम तन्मयता का क्षण जो एक स्तर पर सारे बाह्य इतिहास की प्रक्रिया से ज्यादा मूल्यवान सिद्ध हुआ है, जो क्षण हमें सीपी की तरह खोल गया है—इस तरह कि समस्त बाह्य—अतीत, वर्तमान और भविष्य—सिमटकर उमी क्षण में पु जीभूत हो गया है और हम हम नहीं रहे।”^३

इसीलिए विरह में कृष्ण के विभिन्न रूप एक-एक कर राधा के मन में उभरने लगते हैं। राधा कृष्ण से पूछना चाहती है कि तुमने अर्जुन को तो शब्दों से समझा दिया, पर मुझे कैसे समझाओगे ? मेरे लिए तो शब्द अर्थहीन हैं। विरह में राधा वही सब कुछ करती है जो वह संयोग में करती थी। वह अब भी उसी आम्र-वृक्ष के नीचे रोज जाती है पर सार्थकता पहले थी, अब नहीं है। अब तो इसी आम्र-वृक्ष के नीचे से कृष्ण की अठारह अक्षौहिणी सेनाएं युद्ध के लिए गुजरेंगी। लेकिन विरह में भी राधा निराश नहीं है, उसके हृदय की विश्वास है कि अठारह अक्षौहिणी सेनाओं के विनाश के बाद निरीह, एकाकी और आकुल कृष्ण किसी झूले हुए आचल की छाया में विश्राम के लिए लौटेंगे तो उन्हें अपने वक्ष में शिशु-सा लपेट लेगी।

सूर की राधा के लिए श्री नददुलारे वाजपेयी ने कहा है कि ‘कम से कम यह तो कोई नहीं कह सकता कि सूरदास जी के काव्य में चित्रित राधा और कृष्ण

१. कनुप्रिया, द्वितीय संस्करण पृ० ५२

२. कनुप्रिया, द्वितीय संस्करण, पृ० ५४

३. कनुप्रिया, द्वितीय संस्करण, पृष्ठ ५

का प्रेम अतिरिक्त भावात्मक उद्रेक या उवाल का द्योतक है अथवा उसमें मिश्रित कामुकता या दमित वासना के लक्षण है ।^१

इसके विपरीत भारती की राधा में अतिरिक्त भावात्मक उद्रेक है, और इसी उद्रेक पर भारती की राधा को गर्व है । हा, उसमें कामुकता या दमित वासना के लक्षण नहीं है । कृष्ण रूपी सागर में मिलने के लिए वह उमड़ती हुई गतिशील नदी के समान है । नदी इतना लम्बा रास्ता तय करके समुद्र से जाकर मिलती है, लेकिन उसे रास्ते की लम्बाई अखरती नहीं क्योंकि अन्ततः यही रास्ता उसे अपने प्रिय समुद्र से मिला देता है । राधा को भी प्रणय के कटीले रास्तों के प्रति कोई शिकायत नहीं है, वह तो अपने इतिहास को कृष्ण से पृथक् नहीं रखना चाहती ।

इस बार कृष्ण का इतिहास राधा के इतिहास से भिन्न रहा है । राधा की अनुपस्थिति ने भी कृष्ण को अपने कर्म से डिगाया नहीं है । लेकिन राधा कृष्ण के विरह में पेड़ से टूटे हुए पत्तों की भाँति अकेली रह गई है । वह चाहती है कि कृष्ण के किसी भी क्षण का इतिहास उसके किसी भी क्षण के इतिहास से पृथक् न रहे ।

“जन्मान्तरों की अनन्त पगडण्डी के

कठिनतम मोड़ पर खड़ी होकर

मैं अब भी तुम्हारी प्रतीक्षा कर रही हूँ

कि इस बार इतिहास बनाते समय

तुम अकेले न छूट जाओ”

अथवा

“मेरी बेसी में अग्निपुष्प गूथने वाली

तुम्हारी उगलिया

अब इतिहास में अर्थ क्यों नहीं गूथती ।”^२

कृष्ण के इतिहास को स्वयं का इतिहास बनाने के लिए ही राधा अब भी कृष्ण की प्रतीक्षा कर रही है । निराश वह अब भी नहीं है, अब भी उसमें प्रणयी सासों का अतीत उमड़ रहा है । अगरवत्ती जल जाती है मगर अपने पीछे सुगन्ध छोड़ जाती है, कपूर जल जाता है पर वातावरण को शुद्ध बना ही जाता है । प्रेम चन्द्रमा की तरह नहीं होता जो विरह में दिन व दिन क्षीण होता चला जाय । प्रेम उस विशाल सागर की तरह होता है जिससे चाहे जितना पानी भाप बन कर उड़ जाय, लेकिन जिसके पानी की गहराई में कोई अन्तर नहीं आता । प्रेम उस पर्वत की तरह होता है जो प्रकृति के हर प्रकोप को सहता है लेकिन इस सब के बावजूद भी अडिग

१ हिन्दी साहित्य में राधा, प्रथम संस्करण, पृष्ठ ३००

२ कनुप्रिया, द्वितीय संस्करण, पृष्ठ ७५-७६

और उन्नत-मस्तक खड़ा रहता है । अन्तरंग क्षणों की शतरंगी तन्मयता के कारण ही राधा अब भी कृष्णमय है । कस्तूरी की महक उड़ती है पर कम नहीं होती, ऐसी ही गन्ध राधा के प्रणय की है जो उड़-उड़कर समस्त वातावरण पर छा रही है, पर कम नहीं हो रही है ।

हर कवि की राधा ने कृष्ण को प्रेम किया है, कृष्ण में खो जाना चाहा है, पर भारती की राधा के समर्पण में नितान्त अनुठापन है, उसकी आन्तरिक गन्ध की तटहीन तरंगों का अर्पण वेहद भावमय और मर्मस्पर्शी है । इस राधा ने स्वयं खोकर क्षण को स्वीकारा है और अपने पाठकों को उपहार दिया है निर्लिप्त आस्था का, अडिग विश्वास का ।



सहायक ग्रन्थो की सूची

(क) धर्मवीर भारती की कृतियां

- | | |
|---------------------------|------------------------|
| १ मुर्दों का गाव | ८ चाद और दूटे हुए लोग |
| २ आस्कर वाइल्ड की कहानिया | ९ अन्धायुग |
| ३ गुनाहो का देवता | १०. सिद्ध साहित्य |
| ४ प्रगतिवाद एक समीक्षा | ११ कनुप्रिया |
| ५ सूरज का सातवा घोडा | १२ देशान्तर (अनूदित) |
| ६ ठण्डा लोहा | १३ सात गीत-वर्ष |
| ७ नदी प्यासी थी | १४. अन्धायुग |

(ख) आलोचनात्मक ग्रन्थ

- | | |
|---|----------------------------|
| १५ हिन्दी उपन्यास साहित्य का
शास्त्रीय विवेचन | डा० श्रीनारायण अग्निहोत्री |
| १६ हिन्दी उपन्यास एक अन्तर्यात्रि | डा० रामदरश मिश्र |
| १७ हिन्दी उपन्यास शिल्प - बदलते
परिप्रेक्ष्य | डा० प्रेम भटनागर |
| १८ हिन्दी उपन्यास | डा० शिवनारायण श्रीवास्तव |
| १९ हिन्दी उपन्यास उद्भव और
विकास | डा० सुरेश सिन्हा |
| २० प्रेमचन्दोत्तर उपन्यासों की
शिल्प-विधि का विकास | डा० सत्यपाल चुध |
| २१. हिन्दी उपन्यास में नारी चित्रण | डा० बिन्दु अग्रवाल |
| २२ हिन्दी के दस सर्वश्रेष्ठ कथा-
त्मक प्रयोग | अरविन्द गुप्त |
| २३. हिन्दी उपन्यास साहित्य का
उद्भव और विकास | डा० लक्ष्मीकान्त सिन्हा |
| २४. हिन्दी उपन्यासों की शिल्प-
विधि का विकास | डा० प्रतापनारायण टंडन |
| २५ आधुनिक हिन्दी कथा-साहित्य
का विकास | डा० वेचन शर्मा |
| २६ हिन्दी के स्वच्छन्दतावादी
उपन्यास | डा० कमल कुमारी जौहरी |

२७. आधुनिक कथा-साहित्य	गंगाप्रसाद पाण्डेय
२८. हिन्दी उपन्यासों में वर्ग-भावना	डा० प्रतापनारायण टंडन
२९. हिन्दी उपन्यास विकास और नैतिकता	सुखदेव शुक्ल
३०. हिन्दी-साहित्य : एक आधुनिक परिदृश्य	'अज्ञेय'
३१. आधुनिक हिन्दी कथा-साहित्य और मनोविज्ञान	डा० देवराज उपाध्याय
३२. हिन्दी उपन्यास साहित्य का अध्ययन	डा० गणेश
३३. दिशाओं का परिवेश	डा० ललित शुक्ल
३४. हिन्दी उपन्यासों का मनोवैज्ञानिक मूल्यांकन	ब्रह्मनारायण शर्मा
३५. फणीश्वरनाथ रेणु की उपन्यास-कला	कुसुम सोफ्ट
३६. समाजशास्त्रीय सिद्धान्तों की विवेचना	बुद्धसेन चतुर्वेदी
३७. हिन्दी के आचलिक उपन्यास	प्रकाश वाजपेयी
३८. प्रतिक्रियाएं	डा० देवराज
३९. हिन्दी उपन्यास	डा० सुषमा घवन
४०. विवेक के रंग	डा० देवीशंकर अवस्थी
४१. हिन्दी गद्य साहित्य का इतिहास	डा० त्रिभुवन सिंह
४२. आधुनिक साहित्य की प्रवृत्तियाँ	डा० नामवरसिंह
४३. आधुनिक साहित्य	आचार्य नददुलारे वाजपेयी
४४. नया साहित्य नये प्रश्न	आचार्य नददुलारे वाजपेयी
४५. हिन्दी साहित्य के विकास की रूपरेखा	डा० रामअवध द्विवेदी
४६. आस्था और सौन्दर्य	डा० रामविलास शर्मा

(ग) उपन्यास

५१. लज्जा	इलाचन्द्र जोशी
५२. सन्यासी	"
५३. पर्दे की रानी	"
५४. प्रेत और छाया	"
५५. जहाज का पछी	"
५६. सितारो का खेल	उपेन्द्रनाथ अक्षक
५७. चादनी के खण्डहर	गिरधर गोपाल
५८. सुनीता	जैनेन्द्र कुमार
५९. त्याग-पत्र	"
६०. कल्याणी	"
६१. डूबते मस्तूल	नरेश मेहता
६२. परन्तु	डा० प्रभाकर माचवे
६३. मैला आचल	फणीश्वरनाथ रेणु
६४. परती परिकथा	"
६५. चित्रलेखा	भगवतीचरण वर्मा
६६. आखिरी दाव	भगवतीचरण वर्मा
६७. अपने खिलौने	भगवतीचरण वर्मा
६८. मुर्दों की टोली	डा० राधेय राधव
६९. सारा आकाश	राजेन्द्र यादव
७०. मछली मरी हुई	राजकमल चौधरी
७१. चलता हुआ लावा	रमेश वक्षी
७२. एरियल	अमृता प्रीतम
७३. दिल्ली की गलिया	अमृता प्रीतम
७४. अपने अपने अजनबी	'अज्ञेय'
७५. न आने वाला कल	मोहन राकेश
७६. अन्धेरे वन्द कमरे	मोहन राकेश

(घ) पत्र पत्रिकाएँ

१. परिषद् पत्रिका	पटना
२. सम्मेलन पत्रिका	प्रयाग
३. नागरी प्रचारणी पत्रिका	वाराणसी
४. अनुशीलन	इलाहाबाद
५. आलोचना	दिल्ली
६. धर्मयुग	वम्बई
७. साप्ताहिक हिन्दुस्तान	दिल्ली
८. मधुमती	उदयपुर
९. साहित्य सदेश	आगरा
१०. वातायन	बीकानेर
११. लहर	अजमेर

